



ЛУИ АРАГОН «АНРИ МАТИСС, РОМАН»



ARAGON
HENRI
MATISSE,
ROMAN

1

nrf

ÉDITIONS GALLIMARD, 1971

Луи АРАГОН
АНРИ
МАТИСС,
РОМАН

1

ПЕРЕВОД С ФРАНЦУЗСКОГО Л. ЗОНИНОЙ

МОСКВА, «ПРОГРЕСС», 197

Редакторы:
С. Д. Комаров,
З. В. Федотова

Художник
В. И. Чистяков

В книге, посвященной великому французскому художнику, Луи Арагон рассказывает о своих многолетних дружеских и творческих связях с Матиссом, исследует его творчество, анализирует художественный метод и восстанавливает историю создания им живописных и графических работ, мозаик и витражей.

Насыщенная документальным материалом и богато иллюстрированная книга Арагона дает яркое представление не только о большом художнике, но и о целой эпохе французской истории и французского искусства.

А 80101-140 БЗ-51-22-77
006(01)-78

©Перевод на русский язык «Прогресс», 1977

В книгу «Анри Матисс, роман» вошло все, написанное Арагоном о Матиссе, начиная с небольшой заметки о рисунках этого художника в альманахе «Поэзия 41», свидетельствовавшей о том, что подо льдом нацистской оккупации течет живая струя французской культуры, и кончая эссе, опубликованными уже после смерти великого французского художника. Однако эта книга не сборник статей. Еще менее того — искусствоведческий труд. Да и не роман, если понимать это слово как определение традиционного жанра. — не случайно ведь оно внесено в заголовок книги. Слово «роман» здесь следует скорее рассматривать в его обиходном русском значении: у Арагона с Матиссом был жизненный, богатый перипетиями «роман», начавшийся с влюбленности поэта в живописца задолго до личного знакомства, обретший человеческую и творческую взаимность в трудную пору оккупации, когда состоялась их первая встреча — как раз в связи с публикацией рисунков Матисса и текста Арагона в «Поэзии 41», продолжавшийся затем до самой смерти художника и вылившийся в тесное сотрудничество.

Несмотря на то, что эссе Арагона написаны в разные годы, на протяжении почти тридцати лет, несмотря на то, что эти эссе посвящены разным работам Матисса, несмотря даже на то, что они разнохарактерны и то клонятся к анализу отдельных произведений художника, то к размышлениям о его эволюции, об общих принципах его художественного метода, то к непосредственным воспоминаниям о встречах с ним, — книга эта целостна, сплавлена единым лирическим дыханием. В значительной степени это единство достигается позднейшими заметками на полях, отсылающими читателя и к уже прочитанному, и к тому, что ему еще предстоит прочитать, и знакомящими с личными переживаниями самого автора в те или иные годы, о которых он вспоминает, перечитывая написанное ранее. Арагон прав, когда настаивает на том, что его книгу следует читать «вдоль и поперек», с начала к концу и с конца к началу: каждое эссе бросает неожиданный свет на остальные, дополняет их, сообщает им объемность, новое измерение, новые оттенки.

Сложность конструкции книги объясняется тем, что «Анри Матисс, роман» — книга прежде всего лирическая. И как каждое лирическое произведение, субъективна в чувствах и оценках. Иные из них поражают, иные восхищают прозрачностью, иные раздражают и даже шокируют. Читатель вправе с ними не соглашаться. Так, например, парадоксальное суждение Матисса о художниках Возрождения как о декадентах, суждение, с которым, видимо, солидаризуется Арагон, конечно, далеко не бесспорно, да и никак не доказывается. Пристрастен автор и в своем отношении к другим авторам работ о Матиссе, тут он подчас непозволительно резок, иногда даже груб: давняя сюрреалистская склонность к эпатажу дает себя знать и в работах, написанных Арагоном почти полвека спустя.

Простим ему эти слабости, «человеческие, слишком человеческие», ради той непосредственности восприятия творений великого художника, которое он умеет донести до читателя. Тем, кто знает и любит Анри Матисса, книга Арагона даст немало — она введет их в «чертог волшебника», в мастерскую художника, в историю его замыслов и приемов работы. Тех, кто Матисса не знает, она подведет к этому мастеру, приблизит, облегчит им понимание его живописи, рисунков, аппликаций, художественной программы.

Не меньше, чем о Матиссе, эта книга говорит об Арагоне. В нашем отношении к любому художнику мы неизменно открываем для себя собственную сущность. Наши эстетические пристрастия — зеркало наших страстей. Если говорить о восприятии художественного произведения поэтом, то эта «обратная связь» сильнее, чем когда-либо, поэтому, размышляя о Матиссе, Арагон глядит в себя, рассказывает о себе — иногда метафорически, иногда напрямую, пускаясь в воспоминания, делясь собственными — осуществленными или не осуществленными — замыслами. И эта сторона книги также представляет значительный интерес.

«Роман» двух больших художников, изложенный пусть и фрагментарно, пусть и причудливо, не без поэтической гиперболизации, учит обостренному отношению к произведениям искусства, учит понимать значимость и значимость эстетического переживания в жизни каждого человека, как бы ни были далеки от художественного творчества его будни, повседневный труд. Он воспитывает в человеке чуткость к прекрасному, расширяет его эмоциональный горизонт. Книга Арагона приближает искусство — искусство современное и поэтому далеко не всегда понятное, доступное — к широкому кругу читателей; показывая взаимосвязь высокого с обыденным, житейским, утонченной культуры с простыми чувствами, знакомыми каждому, она тем самым подымает общий уровень художественного восприятия.

И в конце концов, «Анри Матисс, роман» — все же роман в широком значении слова, роман, каким он все больше становится на наших глазах по мере прочтения, вбирая в себя и претворяя в свою плоть все иные жанры — поэму и философское эссе, лирическое излияние и эстетический анализ, раздумья о человеческом уделе и подлинный жизненный документ. Поэтому книга Арагона облегчит читателю подход не только к специфическим особенностям живописи XX века, но и к нарождающимся сегодня литературным формам.

*Но главное ведь — человек!
Когда же, когда наконец речь пойдет
о самом человеке?
Неужто никто не возвысит
свой голос?*

*Ибо главное ведь — человек
в его человеческой сути;
главное — взор распахать
на бескрайность глубинных морей...*

*Сен-Жон Перс
(Ветры)*



«Но речь ведь идет о человеке...»
А. Матисс. Автопортрет. 1906

В прошлое отворяется дверь. Или окно. С трудом. Всякого рода хлам, перья, насекомые, запутавшиеся в собственных тенетах, воспоминания, старые каракули, письма с неразборчивыми подписями, всякого рода угрызения, сожаления, поблекшие грезы, забытые ароматы, померкшие комнаты, что-то, сам не знаю что, тормозит душу, всякого рода события, ветер жизни, бог весть откуда взявшиеся отступления, то, как желтеет бумага и мысли, и то, как все стирается, то, как все, даже огонь, убегает, и нет сачков, в которые можно поймать, как бабочку, речь, облик, нет ничего труднее, чем удержать музыку, когда-то тебя пьянившую, мираж слов, прозвучавших, утерянных, восстановленных заново, лживых не преднамеренно, не нарочно, и как ухватить с обратного конца нить сказанного, невозможно вернуться назад из обморока... дверь, дверь... все мешает открыться ее створке, а когда наконец это облако, этот страх подается, что за ним? Что еще осталось от нас, какой дым? (Это для тех, кому случилось однажды, или многократно, изведать помрачение света—вот он, перламутрово-серый, на всем вокруг, а потом—ничего, только голова и боль...)

Эта книга не похожа ни на что, у нее свой беспорядок. Она тянется через двадцать семь лет, да, сегодня, на рождество, как раз двадцать семь, она рассыпана, точно булавки из опрокинутой коробки. Ей никак не удастся найти направление. Еще меньше—форму. Она плутает, возвращается по собственному следу... Иногда направление вроде бы найдено, а оглянешься—забрел совсем в другую сторону, туда, откуда, тебе казалось, ты давным-давно ушел... Это похоже на театр, где из-за перепутанных билетов паника передается от зрителей к билетершам, и никто уже не чувствует себя надежно в своем кресле партера или даже на откидном стуле, и всеми овладевает какое-то тоскливое ожидание, меж тем как оркестранты в яме начинают негромко настраивать инструменты, занавес дергается, но кто—кто? какая рука?—не дает ему взлететь, и уже пора залу стихнуть перед началом спектакля, перестать скрипеть сиденьям, но никого не покидает тревога, что его в любой момент могут согнать с места... пора бы, пора... Пусть бы он уже начался, этот спектакль, пусть даже раньше, чем все стихнет, раньше, чем люди попадают каждый в свою лунку, словно стальные шарики в тех круглых коробочках, которыми я никогда не переставал играть, или, может... если только слова не переломаются прежде, чем будут произнесены, как знать? Может, это вечер стихийного бедствия, люди вращаются вокруг

Луны, что там, снаружи? Различают время настоящее, будущее, а мы живем — в вопросительном...

Эта книга такая, как она есть. Ничего не могу поделать. Она уже давно ускользнула у меня из рук, и я нахожу ее, листок за листком, в мешанине лет, подбираю, настигаю на улице, на каждом перекрестке, чтобы упустить у первого поворота, выронить, рассыпать, и снова ловлю какую-нибудь страницу и недоумеваю. Что это? Откуда? Из какой главы, из какого эпизода книги и жизни? Из какого часа моего времени, времени на моих безумных часах? И все же в глубинах фраз, в нескладности шепота есть какой-то тихий дальний отзвук одного человека: вот он присел в саду на каменную скамью, и, поскольку в воздухе свежее, нужно опять накинуть ему на плечи эту шерстяную штуку, соскользнувшую с них, что-то светло-коричневое или, как знать, может, даже белое в зимнем сумеречном свете... Эта книга такая, как она есть. Ничего не могу поделать. Возможно, потому, что этот человек умолк навеки и мне уже не услышать его голоса, он ушел от нас, стал вопросом. Вопросами. Эта книга — ничто. Это не повествование, не речь. Будьте ко мне снисходительны. Я и назвал-то это *романом* для того, чтобы вы были снисходительны. Я сам подошел к вечеру жизни, к тому мгновению, что уже не день, но еще и не ночь, и повсюду, во мне самом, царит сомнение, — вот в такой момент я и увидел впервые в декабре 1941 года художника Анри Матисса, в Симиезе, над Ниццей, представляете? Туда мне и нужно вернуться. Не столько ради хронологии, сколько ради себя самого, чтобы понять наконец свои колебания, оттяжки, лень. Неуверенность у врат забвения. И этот страх в конечном итоге, что успел сказать *только это*.

И прежде всего чтобы снова найти себя, снова взяться за статью, начатую — и я даже думал, уже написанную — перед тем, как я поднялся в Симиез, перед тем как оказался в волшебном чертоге, где жил тогда великий художник по имени Матисс, к которому я на протяжении всей моей жизни столько раз хотел и не решался пойти... Моросило, скупые слезы струились по стеклам автобуса, а мы подымались все выше, выше в водяной декабрьской пыли, оседавшей на всем — на тротуарах, на редких прохожих, на Королеве Виктории с отбитым носом, стоявшей на перекрестке, на кипарисах, домах, петлях шоссе, на тайных тревогах того времени, и кто-то тихо насвистывал в тряской коробке мелодию светлой поры, песенку, настораживавшую мой слух...

(1968)

МАТИСС, ИЛИ ВЕЛИЧИЕ

(ноябрь — декабрь 1941)

Поэзия 42—№ 1

за подписью *Б. д'Амберье*

(рисунки пером, иллюстрирующие этот текст, были отобраны и даны автору для *Поэзии 42* Анри Матиссом).

Когда ураган пронесется над жилищем, когда отступит река, унося невероятную мешанину, в которой пожелтые фотографии соседствуют с колыбелью, утварь повседневной жизни с вещами, хранимыми как память о той, давней войне, когда на дорогах наконец-то иссяк поток исхода с его фантастическими экипажами, с его пирамидами тюфяков и страхов, со всем его трагическим скарбом, тогда в разоренном дворе, посреди пустыря, в первом попавшемся сарае, на площадях, на вокзалах, во дворцах дети усаживаются на землю, на пол и пересчитывают поломанные игрушки.

Не знаю, почему этот образ преследует меня сейчас неотвязно, до отчаяния. Эти дети — мы, но священные обломки, которым мы, с болью в сердце, подводим баланс, не куклы, не оловянные солдатики. Вот уже девятнадцать месяцев*, как люди в разных местах возвращаются к этому

*С июня 1940 до января 1942 — автор уже здесь спекулирует на разрыве между временем написания и временем прочтения, — но я не думаю, чтобы «Поэзия 42» № 1 могла выйти в свет раньше февраля или марта. Во всяком случае, автор писал это не для читателя 1969 года. Он не предусматривал столь долгой отсрочки для своей книги. Он пи-

сал в настоящем времени, словно в ту пору и верить было невозможно ни в какое другое. (*Примечание 1968 года.*)

И вот теперь, правя верстку, я вижу дату выхода в свет 1971 ... прошли, потеряны еще два года, этого не прочли и в 1969. (*Сентябрь 1970.*)

перечню, ожидая, что он откроет им, ради чего еще стоит жить и как удержаться от рыданий перед зеркалами, как смотреть друг на друга, не испытывая презрения. И в то время как одни находят горькое и громогласное утешение в разоблачении наших слабостей, другие — и я чувствую себя одним из них — молча перебирают наши сокровища, наши неотчуждаемые богатства, наши неоспоримые права на гордость. Свежий воздух, омывающий наши легкие. То, что возвращает нам сознание нашего величия.

Пусть другие заносят на наш счет ошибки прошлого, пороки, поражения, ничто и никто не отнимет у нас того чувства величия, которое дает французская живопись. И быть может, ничто в этой живописи не пробуждает его в нас с такой силой, как творения, ставшие ее итогом и вершиной, я говорю о творениях Анри Матисса.

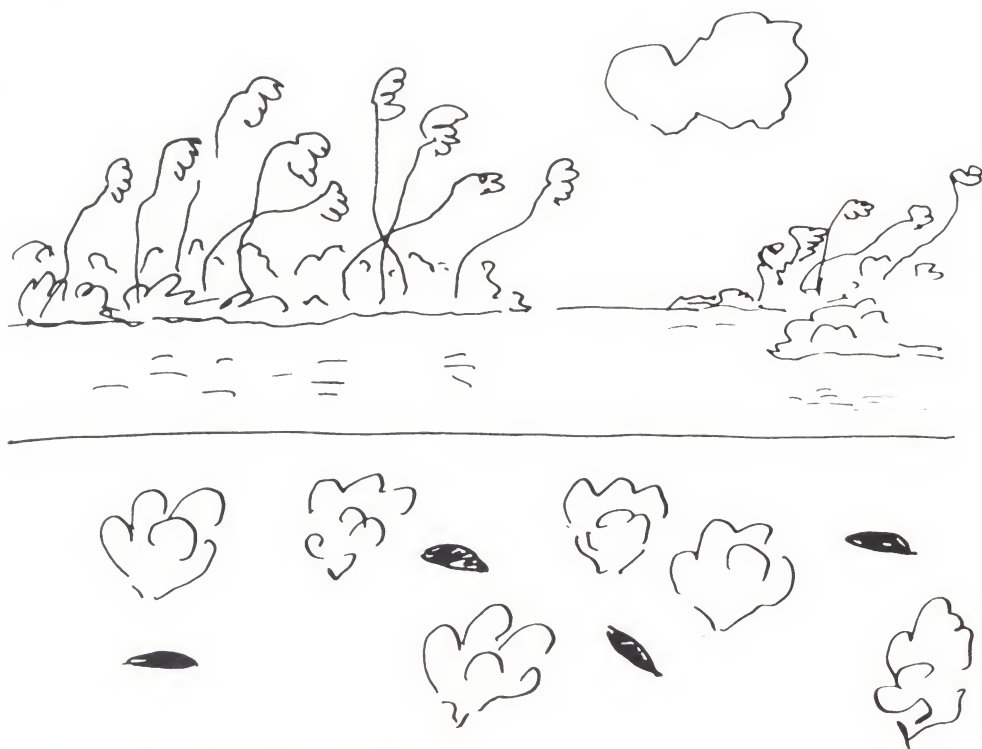
Позднее, когда потребуется связать с определенной эпохой какого-нибудь человека, идею, открытие, никому не придет в голову сказать: это относится к периоду Лубе, или Дешанеля, или Лебрена... Скажут: это относится к периоду Матисса. Что для нас Возрождение — какой-нибудь мелкий тиран, какой-нибудь папа римский или Микеланджело? Был век Людовика XIV, но есть полвека Матисса. Это эпоха от пожара фовистов, который вдруг охватил живопись в дни стиля «метро», неожиданно преодолев и отодвинув импрессионизм до вот этих рисунков, где каждый штрих — песня, каждая линия — танец, до рисунков, воплотивших в самый мрачный час нашей истории чистоту, самую суть французского восприятия жизни, победу духа, которая не зависит ни от количества самолетов, ни от скорости танков.

Я утверждаю, что это наше, только наше, и наш долг — этим гордиться. Я утверждаю, что один и тот же дух взрастил на равнинах Фландрии и Артуа, многократно изборожденных вражескими армиями, этот пленительный хмель: Ватто — в Конде, Матисса — в Като. И я не могу без волнения думать о темном запущенном музее в Лилле, где в залах с грязным стеклянным потолком, без электрического света, среди картин, развешенных одна над другой по прихоти очередного хранителя, внимание Матисса-подростка привлекли два холста, которые почти невозможно было разглядеть, — *Старухи* и *Юноши* Гойи. Из всех картин именно эти две, и он тогда дал себе слово, что будет писать именно так, в переносном смысле слова, разумеется, как мог бы дать себе слово, что, научившись ходить, непременно дойдет до монумента, замеченного вдалеке. Представьте себе Матисса, этот пламень красок, этот разбег линии, и вдумайтесь в выбор, сделанный молодым человеком. Вдумайтесь как следует, а потом последуйте мысленно за испанским живописцем *Ужасов войны*, перенеситесь к портрету женщины с собачкой, который висел в Мадриде, во дворце герцога Альбы, пока не пришла война*...

*Я еще видел ее на стене дворца в октябре 1936 года, когда меня привели туда как консультанта обсудить, какие меры необходимы для сохранения произведений искусства. Именно после этого осмотра было снято все, что поддавалось транспортировке (на стенах остались изумительные гобелены — они рассы-

пались бы в прах, если бы их стали снимать, — и вскоре они были уничтожены франкистскими летчиками под командой самого герцога Альбы, который приказал сбросить бомбы на собственный дом). Предполагаю, что благодаря республиканцам это полотно Гойи сейчас цело и находится в музее Прадо (1967).

Перенеситесь туда, а потом, прошу вас, вернитесь сразу к Матиссу и поймите — от противного — глубокое сродство великих художников, потому что если юному Матиссу и случалось приходить в отчаяние, что он никогда не сможет писать, как первые ученики, претенденты на Римскую премию — их обиталище он сегодня может созерцать, с некоторой грустью, из своих окон в Симиезе, из своих прославленных окон, открытых на самую прекрасную живопись мира, — то сегодня Анри Матисс, окидывая взором, вобравшим в себя весь его жизненный опыт, свою мастерскую и роскошный, спокойный пейзаж, исполненный меры, в котором вилла Медичи всего лишь охряная и асфальтовая деталь в сумеречном свете, и все еще храня в зрительной памяти картины Гойи из Лилльского музея, мог бы, напротив, подумать: «Я писал всегда именно так», в переносном смысле слова, разумеется.



Рисунок, иллюстрирующий письмо
А. Матисса к Л. Арагону

И мы тоже это понимаем, на свой манер, мы, люди, не сумевшие уберечь Като и Кодри, соседний городок, где выделывают такие красивые машинные кружева, не имеющие никакого отношения к полотнам Гойи в Лилле, но полные таинственного сродства с этими женщинами, с этим плющом в опалиновой вазе, с этими сочными растениями, с этими прожилками мрамора, с этими белыми ломоносами — со всем калейдоскопом художника, скромными современниками которого мы являемся.

Изящные кокосовые пальмы с вздыбленными шевелюрами, шелестящие под пассатным ветром, который дует без раздыха под аккомпанемент шепота свободных вод моря, разбивающихся о риф, о спокойную, без морщинки, гладь лагуны на выходе из пролива...

Я гляжу на эти, данные мне Матиссом листы бумаги с множеством помарок, поправок — он старался здесь пояснить, растолковать мне, чем ему дорог удивительный таитянский пейзаж, преследовавший его так неотвязно, что он отказался от рисунков, отобранных им первоначально для *Поэзии 42*, и заменил их новыми, сосредоточенными вокруг наброска этого неотступного видения — большого рисунка, сопровождающего эту статью. И поставил с ним рядом эту женщину и эту раковину, поскольку усмотрел в них нечто таитянское, хотя в действительности они вовсе не с Таити, а также эту красавицу с гитарой в руках. Не знаю, удалось ли мне дать почувствовать

вам — тем, кто сейчас это читает, — всю странность таких забот на исходе 1941 года. Мне хотелось бы, чтобы вы это почувствовали.

Он плохо спит, великий художник, в своем Дворце Спящей красавицы, высоко в Симиэзе, в волшебном чертоге, полном комнатных растений и поющих птиц. Его преследует по ночам эта история с островами, где он побывал десять лет назад. И он встает, чтобы сопроводить словами свой рисунок, эту схему неотвязной мысли:

Лагуна — островка Апатаки, слева, отделенного от своего соседа Апатака проливом, над которым стоит красивое облако, белое и легкое, предвещающее туземцам, что на неделе прибудет корабль. Изящные кокосовые пальмы... и т. д. — и эту фразу он повторяет снова, чтобы она была яснее, на другом листке, откуда я ее и взял. Но сверх этого, написанного, он еще говорил мне о ветре, например, который гнет кокосовые пальмы, и о том, как опасна жизнь на островке, возвышающемся менее чем на метр над уровнем моря, и о том, как море иногда его затопляет, и тогда все забираются на деревья, выжидая, пока оно отступит, и о пустынном соседнем островке, куда туземцы перевезли скотину, оставили ее там и каждую неделю доставляют ей немного питьевой воды, а краски там такие... Но здесь я опять разбираю:

Вода лагуны цвета серо-зеленой яшмы, подцвеченная на очень небольшой глубине ветвистыми кораллами и их разновидностями нежных «пастельных» тонов, между которыми проплывают стайки голубых, желтых с коричневыми полосами рыбок, как будто сделанных из эмали. И все это испещрено черно-коричневыми пятнами голотурий, почти недвижных, томных...

(Здесь идет речь о нижней части рисунка, представляющей не первый план, а глубь лагуны, поверхность которой занимает центр рисунка, как это объяснено дальше.)

...Эта лагуна позволяет ныряльщику, художнику на отдыхе, разобраться в особенностях здешнего света — под водой и над водой — путем последовательной смены впечатлений, то погружая голову, то резко ее высовывая, позволяет исследовать соотношение блекло-золотого, в первом случае, и бледно-зеленого — во втором, что он... Этот вариант оборван на полуслове, и я вынужден вернуться к первому черновику:

Эта лагуна, которая позволяет ныряльщику, художнику на отдыхе, разобраться в особых качествах света и в то же время растительности, позволяет ему раздражать свою чувствительную сетчатку последовательной сменой впечатлений, переходами от одного качества света, под водой, к другому — над водой. От одной, особой в каждом из этих мест, растительности к...

На полях есть еще приписка, снизу вверх, она почему-то кажется мне связанной именно с этим моментом грезы художника. Читаю:

...грудь теснит властное чувство отъединенности, господствующее над всем вокруг (несмотря на интенсивность цвета, сочного, как в Турени), сравнимое только с тем, которое овладевает тобой в громадном нефе готического собора (Амьен), где ропот лагуны заменяют звуки органа.

Так прямо там и сказано, и я, воспроизводя правку, пометки, старался не «причесывать» запись мысли, захваченной врасплох, не сглаживать ничего, относящегося к этому таинственному рисунку, вернувшему вдруг Матисса на десять лет назад на острова Таити, которые время от времени появляются в его творчестве без всякой видимой причины, к примеру на одной из иллюстраций к Окнам Малларме, где витраж неожиданно открывается на

пейзаж далекого острова. И я опасался предательски поступить с этим текстом, обеднить все это, не переписав здесь также шапку — верхний абзац, не связанный ни с самой лагуной, ни с этим облаком, возвещающим корабль:

...Дочь Таити с ее шелковистой кожей и волной волос, с бронзовым лицом, которое так великолепно сочетается с темной зеленью острова. Изобильный запах франжипанов, глубокий и сытный, как дух хорошего хлеба, выходящего из печи булочника, запах панданусов в цвету и почти удушливый аромат тубероз, тиафе — цветка Таити — возвещают путешественнику приближение Острова бездумной лени и веселья, где меркнет память и отступают тревоги о будущем...

По правде говоря, сначала это было написано именно так, но потом конец фразы (*Острова бездумной лени*) был перенесен и вставлен перед словами *изобильный запах...* как хвост предыдущей фразы: *с темной зеленью острова, Острова бездумной лени...* и т. д. Так оборачивается вокруг самого себя и кусает свой хвост память бессонницы. И еще Матисс говорил мне о кораллах, что они лиловые и розовые, подчеркивал золотой свет пейзажа и великолепие голотурий, этих черных штук между кораллами, видите, весьма ценимых китайцами, которые отправляют их к себе на родину. И он повторяет фразу: *...Дочь Таити с ее шелковистой кожей...* и показывает мне свои рисунки женских лиц, в которых есть что-то таитянское, например голову женщины, предпосланную этой статье* и оказавшуюся здесь по той же причине, что

* В *Поэзии* 42. Здесь я предполагал поместить ее ближе к тексту Матисса (1970).

раковина в конце статьи: художник втолковывает мне, чтобы я это понял — чтобы мы это поняли, — он относится к женщине, которую рисует, совершенно так же, как к раковине. Если быть точным, он говорит *к растению*. Он думает — и тут тоже есть своя тайна, — что так мне будет проще это объяснить.

Здесь кончается история лагуны.

Изящные кокосовые пальмы с вздыбленными шевелюрами, шелестящие под пассатным ветром, который дует без раздыха...

О, шум моря! Может, я вновь услышу тебя в этой раковине!

Читатель хмурит брови. «Что тут удивительного? — ворчит он. — Художник искал тему, чтобы скомпоновать рисунки, предлог, чтобы их сгруппировать. Ничего тут нет удивительного». Твои слова — золото, читатель, ты точно солнце: ничего тут нет удивительного. Ничего. Удивительного. Мы всегда с удовольствием обнаруживаем в любой вещи ее банальность. И все же... Скажите, что труднее — запечатлеть навеки сиюминутную мысль или, напротив, овладеть вечным и запечатлеть его в преходящем мгновении? Эти женщины, эти лица, эти растения, украшающие, словно безупречно развернутая мысль, стены мастерской, по подходу к ним художника на первый взгляд кажутся столь же далекими от нашего времени, как Федра и Береника или как восточные царицы на керамиках Равенны или святой Софии; и ты, проходящий перед ними, ты воображаешь себя мудрецом, думая так, но поостерегись — в них трагедия, в них вкус этого мгновения. Поостерегись — как бы этот женский подбородок, опирающийся на руку, не перетянул на чаше весов многие события, и не потому, что он здесь запечатлен *навечно*,

но потому, что он был запечатлен позавчера, когда на эту чашу было брошено *также* многое другое.

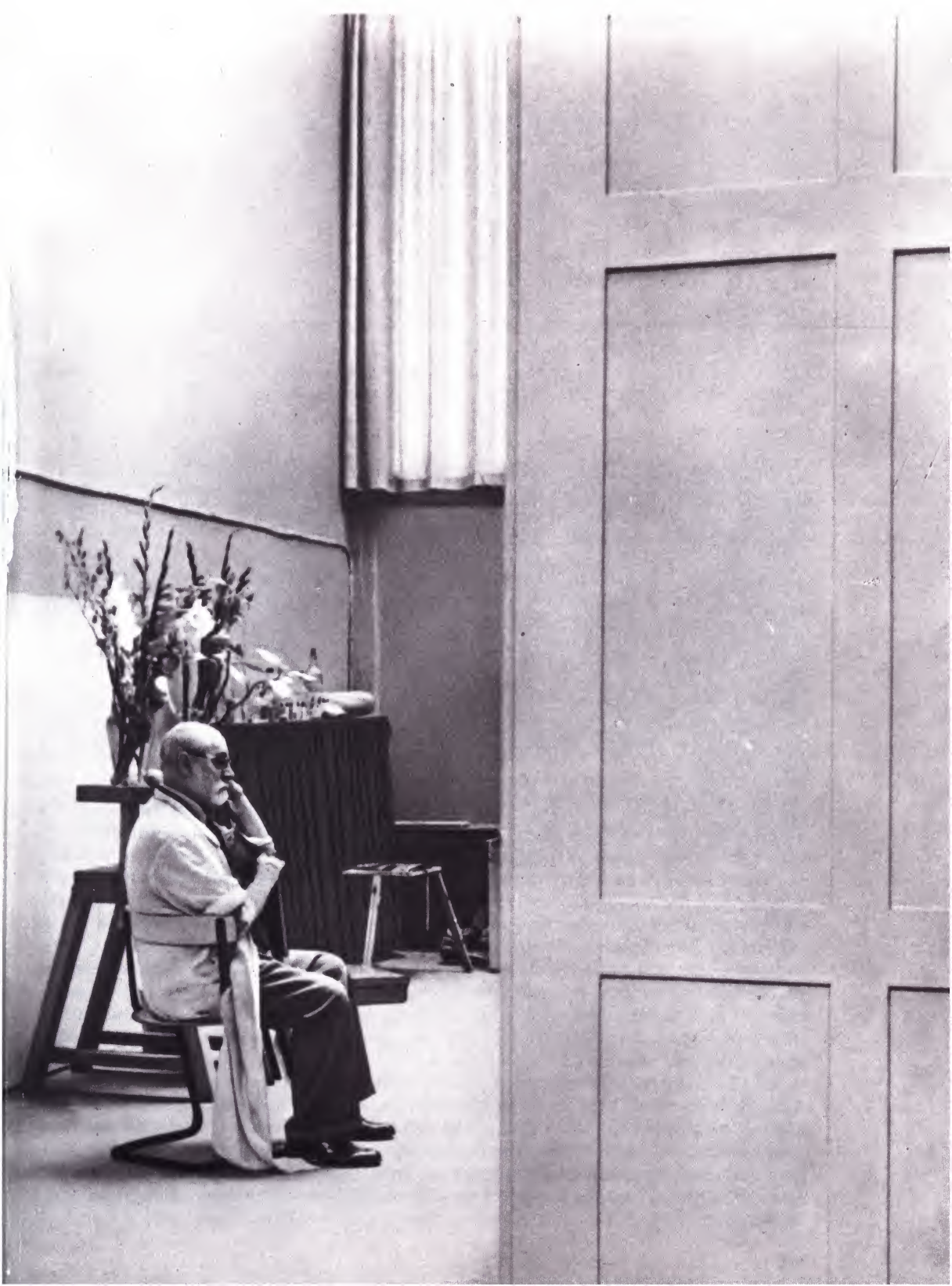
Итак, нет ничего удивительного в том, что в конце этого¹ года, обыкновенного года в ряду лет, великим художником, воплотившим в себе наше величие — будь то чаяния или отчаяние, — владела неотвязная мысль о Счастливых островах, но владела на свой лад — не как тяга к экзотике (свет этих островов для него — свет Турени, ощущение их отъединенности — чувство, которое охватывает нас в неповторимом нефе Амьенского собора), не как жажда бегства, повелевающая вот уже шестьдесят пять лет, от Рембо и Гогена, нашими робкими грезами. Матисс неотделим от Франции, он продолжает великое дело истолкования мира на наш, французский лад, и права на это у него никому не отнять. Тут нет ничего удивительного. Все это в конце концов вполне естественно. Мы ведь уже условились — речь идет о вечности.

И все, о чем мне хотелось бы сказать, уже заключено в этом облачке над проливом, между двумя островами, таком легком, таком светлом. А вы не любите читать в облаках? Как бы мне хотелось увидеть в нем женщину с распадающейся прической, крылья гигантского чепца, каких нынче уже не носят, кулак, грозящий небу; туземцы, более рассудительные, чем я, видят в нем весть о подходе корабля, который прибудет на неделе. А ну-ка, умники, пораскиньте мозгами, призадумайтесь об этом корабле...

Только не отрывайте глаз от линии, окружающей облако, проникнитесь потрясающей свободой рисующей мысли и тоской по кораблю, который придет... Матисс здесь учит нас, этот рисунок на полях текста, продиктованного бессонницей, где слова, его поясняющие, набегают одно на другое, этот рисунок без единой пометки говорит нам о бесконечной сложности того, что выражено чистой линией, этим псевдопроизволом руки художника, линией, где значима каждая точка движенья, как и каждый оставленный пробел. Все это сказано мною весьма неуклюже, но не в этом суть, суть в том, что рисунок — это письмо, вот о чем давно позабыла Академия, вот чему заново учит нас с присущей ему мягкостью и французским величием Мастер из Симиеза, Анри Матисс, наша гордость.

¹ 1941.

А. Матисс в мастерской «Вилла Алезия», которую ему уступила для работы американский скульптор миссис Кэллери. 1939



АВТОРСКАЯ АННОТАЦИЯ

(1967—1968)

Публикуется впервые.

Оглянуться на двадцать пять лет назад, обернуться, чтобы увидеть даль, в которой тонет взор; с тех пор все вещи и все люди пережили то, что было суждено каждому в общей судьбе. И даже у слов уже иной смысл, все требует бесконечных объяснений. Анри Матисс... к примеру.

Может, лучше было бы начать именно с этого, я хочу сказать — поместить то, что будет сейчас, перед тем, что этому предшествовало, т. е. перед статьей, написанной для *Поэзии* 42, № 1, этим странным подступом к неизвестному через другое неизвестное? Тогда та статья встала бы на свое место в некой антологии моих предисловий, комментариев — ну, как бы получше выразиться? — к Матиссу, на свое хронологическое место, я имею в виду. Однако, если все это было романом, если это роман, а вовсе не сборник статей, такая последовательность могла бы показаться, показалась бы всего лишь забвением собственного начала, прыжком — очертя голову — в историю. Если бы это было романом.

По правде говоря, это и есть роман: *история одного из моих безумств*, без сомнения (прости, Артур!). В большей степени, нежели художественный альбом, как именуются книги, где автору текста необоснованно приписывается качество, присущее его *персонажу*, герою «романа». Это — роман, т. е. язык, вымышленный в надежде объяснить то странное занятие, которому предается живописец или скульптор, если называть этими общеупотребительными именами искателей приключений камня или холста, чье искусство как раз и заключается в чем-то не поддающемся текстологическому разбору. Если только не предположить, что писец как раз и выбрал эту лазейку — художественное это там издание или роман — как предлог, чтобы поговорить о самом себе, о своих отполированных коленях и столь же отполированном черепе, о своей античной стеле и о том, до чего трудно вырисовывать иероглифы — ничуть не легче, чем нам их понять... В этом случае...

И.-П. Эккерман, вводя нас в интимный круг Гёте, считает необходимым предварить свои с ним *Разговоры* («Веймар, вторник, 10 июня 1823 года. — Несколько дней тому назад я прибыл сюда; сегодня впервые был у Гёте. Прием с его стороны был в высшей степени сердечный» и т. д.) собственной биографией, рассказанной самолично: *В Винзене на Луге, маленьком городке между Люнебургом и Гамбургом, на границе болот и лугов, родился я в начале 90-х годов, в хижине...* И так далее.

(Ах, Люнебург, вам это ничего не говорит, но в 1813 году под его стенами, в ландах, где местные жители занимались коневодством, добычей торфа и соли, пруссаки и русские разбили саксонцев и французов, в результате чего этот город, в котором выделявали игральные карты и обои, избавился от позорной роли центра иноземного департамента, именуемого Нижняя Эльба...)

Я мог бы поступить так же, как Эккерман, но я не родился в хижине, я не получал места в канцелярии управления прямых налогов в Люнебурге, я не писал подражаний *Лифе и мечу* Теодора Кернера, хотя я, так же как Эккерман и Кернер, *вскормил в своей душе ненависть к тем, кто столько лет были нашими угнетателями...* Короче говоря, я не испытываю желанья рассказывать о своей жизни, начиная с того осеннего дня 1897 года, когда я родился на Эспланаде Инвалидов в Париже. Перехожу сразу к потопу. Все начинается в 1939, Франция странной войны... Затем... 1940, 1941...

Я еще не принимался за *Орельена*, когда почувствовал искушение вернуться к давней, возникшей еще до того, как я отправился к этому художнику, мечте написать *Анри Матисс, роман*, чем, собственно, и объясняется мой первый демарш — письмо лета 1941 года, все мои колебания на исходе того лета... Попробуйте-ка подойти к кому-нибудь, к первому встречному, со словами: «Мсье, я хотел бы сделать из вас роман...» А если это не первый встречный, но сюзерен, там, наверху, в своем замке? Целых четыре месяца я ходил вокруг да около, заранее подыскивал извинения своей дерзости, пытался найти, чем могу быть полезен. Потом навязчивая мысль о «романе» приобрела четкость, когда я закончил *Матисс-ан-Франс*, работу, помещенную здесь вслед за этой, то есть в апреле 1942 года, насколько удастся восстановить дату по письмам Анри Матисса ко мне: это предисловие к *Темам и Вариациям* имело для меня тайный смысл своего рода подготовительного упражнения, подхода к *моей* теме на полях Матиссова метода, оно должно было дать мне известную свободу в обращении с моим сюжетом, возможности для моих собственных вариаций, ту вожденную раскованность, которая присуща художнику, когда, принимаясь за портрет, он, покорный своей неудержимо рвущейся вперед руке, заботится уже не столько о сходстве, сколько о собственной игре, забывает о модели, короче, превращается из фотографа в романиста.

Необходимо понять: после шока сорокового года я ощущал себя всего лишь второстепенным персонажем трагедии, поставленной с гигантским размахом, и в этой долгой, горькой бессоннице самая идея романа, какого бы то ни было романа, казалась мне немислимой. Тем более что последнее из написанного мною в сем странном жанре — *Путешественники на империаде* — было завершено под громы объявления войны, и возвращение к *этому роду* работы, сам уже не знаю почему, было для меня неотделимо от условия, что и все остальное, весь этот хаос в моем мозгу и в мире, вновь перевернется с головы на ноги и все встанет на свое место... В сущности, сама мечта об Анри Матиссе как романе была своего рода жульничеством с самим собой, вроде историй, которые рассказываешь себе, рассказываешь умирающему (когда умирала моя мать, как раз в эти самые дни, может, чуть позже — в марте 1942, я шептал ей на ухо, что сейчас слушал Лондон, русские продвигаются вперед по всему фронту, война скоро кончится — и это было не такой уж неправдой... Так что я навсегда сохранил последний взгляд матери, *которая мне верила*).

В тот момент, когда я пришел к Матиссу, на исходе 1941 года, надежда начинала воскресать во мне вместе с рождением бок о бок со мной *невероятного*: как раз тогда Эльза ушла с головой в работу над *Конем белым*. Быть может, именно это вернуло меня к моей мечте. Быстро угасшей. Потому что роман превратился в то предисловие... Я должен был его закончить, чтобы пример Эльзы вновь обрел силу, однако тут *Орельен* взял верх над Матиссом, персонажем романа.

Но до того как я взялся за *Орельена*, меня некоторое время неотступно преследовала идея романа о Матиссе. Как же случилось, что я отступился от этой головокружительной перспективы, отвел соблазн? Вероятно, можно найти достаточно убедительные причины в самих исторических событиях 1942, 1943 годов... Однако мне это объяснение не кажется достаточным. Объясняется это скорее тем, что книга *Темы и Вариации*, на которой Матисс сосредоточил мои мысли, пожелав, чтобы я написал к ней предисловие в пору, когда само мое имя стесняло издателей, и все эти истории вокруг моей подписи, и этот фокус с удалением шести злосчастных компрометирующих букв с обложки и переносом их подальше, в стыдливый подзаголовок, набранный мелким шрифтом — что вы хотите! — все это, безусловно, отбило у меня вкус к непринужденности, которая так не соответствовала эпохе. И только в марте 1943 года, через год после того, как я выступил в роли Эккермана при Матиссе, когда мне в руки попал экземпляр *Тем и Вариаций*, я понял, что издатель еще проявил великодушие, позволив мне быть сподручным у *Матисса*, подобно ученику консерватории, переворачивающему ноты. Я перескакиваю: я ведь не рассказал еще о Ницце зимы 1941/42, а вот я уже, а вот мы — Эльза и я — уже в 1943 году в Лионе, на чердаке в Монша, и, когда до нас доходят *Темы и Вариации*, для людей посторонних мы уже утратили свое лицо. Что же касается замысла романа, то я отказался от создания воображаемого Матисса, предпочтя прожить утраченное время с Береникой и Орельеном Лертилуа, которых я, еще не слишком в них веря, начал описывать в Ницце, едва покончив с *Матисс-ан-Франс*. Или решив, что покончил. Потому что в то время, о котором я не говорю, ничто из задуманного или начатого не могло быть завершено, все зависело от произвола случая, от звонка в дверь...

Но многое здесь, как я замечаю, покажется непонятным тем из моих сегодняшних читателей, которые мне важней других, я хочу сказать, тем, которые только-только открывают для себя роман жизни, вызывая возмущение старших и своей одеждой и тем, что они, не успеешь моргнуть глазом, срывают ее с себя. Ради них — ради тех, кто ничего не знает о нас, — я имею в виду не только нас с Эльзой или Матисса и его грезы, но и мир, в котором мы жили, — ради тех, кто знает о нас только то, что им могли рассказать, нужно бы вернуться на несколько месяцев назад и воссоздать странную атмосферу, описанную в *Тысяче сожалений* (в рассказе, открывающем твою одноименную книгу) и в коротком десятистопном стихотворении *Пасторали* из сборника *Глаза Эльзы*, опубликованном в Лозанне в марте 1942¹, но написанном в 1941

¹ In (как теперь пишут — по-английски или на латыни?) *Ревю де бель-леттр*, 78-й год издания, 5-я тетрадь.

(мне кажется, где-то в конце зимы, в феврале-марте), из которого Франсис Пуленк сделал через год песенку:

Маркиз там ездит на мотоциклетке,
Там под бебе рядится старый кот.
Сопляк там ходит в дамской вуалетке
И, трам-пам-пам, пожарник помпы жжет¹.

И так далее, пять четверостиший в таком же духе, где Ницца 1941 года выглядела чем-то вроде теперешней drag-store.

Наконец, для того чтобы можно было в 1969 году читать не так, как читают Рютбефа, эту книгу, которая складывалась постепенно, начиная со статьи, написанной тогда для авиньонского журнала Пьера Сегерса, и вплоть до завершающего или почти завершающего ее небольшого эссе *Выкроенное небо*, опубликованного в 1965 в *Коллажах*, изданных Эрманном,—о чем бишь я? — да, чтобы читать эти страницы, не объединенные ничем, кроме личности самого Матисса, и писавшиеся от текста к тексту на протяжении примерно двадцати четырех, а теперь уже, когда я пишу эти строки, двадцати шести — двадцати семи лет, необходимо представить любопытствующим перед открытием занавеса своего рода интермедию, без которой им не понять всей пьесы. В этой заставке должно вывести автора в немой суматохе поражения, только что попавшего или вернувшегося в Ниццу, мучимого соблазном познакомиться с человеком, который на протяжении почти тридцати лет присутствовал в его мыслях, хотя ему и не довелось никогда видеть его во плоти*, здесь

* Например, году должно быть, в 1913 или, скорее, даже в 1914, поскольку картина написана в Исси-ле-Мулино осенью 1913, моя мать, застав меня с фотографией *Портрета мадам Матисс* в руках — того портрета, где она сидит в кресле, играя шарфом (репродукция этой картины будет в коллекции современной живописи, подобранной Андре

Бретоном и мною и украшавшей стену нашей казармы или, во всяком случае, комнатухи в этой казарме, в Валь-де-Грас в сентябре 1917), — воскликнула: «Бедный мальчик, если ты интересуешься подобного рода вещами, ты пропал...» Фотографию мне дала та, что позднее стала Катериной Симонидзе в *Базельских колоколах*.

должно показать, как наконец они встречаются, то есть как добывается встречи также и высокий голубоглазый человек, полный тайн, владеющий алгеброй особой игры и властью сообщать цвет идеям, властью, возникшей в результате долгой истории — долгой истории живописи XX века, связующей через Боннара, Ренуара, Моне — эти глаза Франции — сумрачные дни нашей жизни с глубинами прошлого... Слова бессильны выразить одновременно наши истоки и то, что грядет, только художники широко распахивают окно в будущее.

Быть может, только это и осталось от моего романа-грезы, все время прерывавшегося, как станет видно из дальнейшего, сценами яви, спектаклем, в котором антракт и есть подлинная пьеса, тогда как роман — всего лишь антракт. Вернешься к своей грезе и не находишь ничего на прежнем месте: люди сменили имена, декорация — цвета, да и поставлена-то она кое-как, вот и плутаешь среди улиц или географических пунктов... Жизнь непослдова-

¹ Перевод В. Левика.



Румынская блуза. Состояние
22.XII.1939



Румынская блуза. Состояние картины в момент, когда А. Матисс прервал над ней работу в Ницце. 1939

тельна. Как знать? Быть может, только одно в ней и сохраняет ценность — завязка, то мгновение в декабре 1941, когда едва-едва только начала складываться интрига. Помните, у Расина? Акт 1, сцена 1:

Да, друга верного опять увидел я...¹

Но они еще совсем не знали друг друга, и мне еще не пришло время, как выяснится из дальнейшего, сказать этому властителю моей юности:

Решенье принято. Прощай, мой Терамен,
Прощай мой край, любезный мой Трезен...²

Я ведь, напротив, только прибыл туда. В Ниццу, разумеется. И я не был сыном Тезея. Но когда я вошел в этот Симиезский дворец — о колонны, пустые, просторные залы, лестницы, развернутые, как мощные плечи, безлюдье литургического зачина, здесь начало всему, как в словах в *Беренике*:

Какая комната! Минуточку постою.
Не ожидал, Арзас, ты роскоши такой,
И, знаешь, сей великолепный кабинет
Слыхал от Тита много раз его секрет:
Ведь здесь с царицею уединялся он,
И открывал ей, как в нее влюблен.³

Остановимся на этом... Я не царь Комагены, у меня нет конфиденнта, и пусть Вольтер или любой другой поставит мне, автору этих строк, в укор выражения вроде *Не ожидал, Арзас, ты роскоши такой...* или *великолепный кабинет*; я отвечу, что я не *принц*, что в *роскоши рожден* и не *богатства ищет*... это дела не меняет: пустынная *Режина* поразила меня сильнее всех Лувров мира. К тому же я не нашел лифта и, торопливо взбираясь по лестнице, совершенно выдохся. Но остановимся на этом... чтобы начать все сначала, начать, как положено, с самого героя романа.

Родился 31 декабря 1869 года в Като-Камбрези... Далекое начало, но Роже Мартен дю Гар, в ту пору наш сосед (я имею в виду, что в ту пору он, как и мы и как Матисс, жил в Ницце), столкнувшись в одном из томов романа, над которым тогда работал, с неким полковником, счел нужным, для того чтобы яснее представить себе этого человека, начать даже с родителей офицера и описать всю его карьеру с колыбели. Во всяком случае, если верить Жану Полану, который нам об этом рассказывал. И вот он успел сам умереть — я имею в виду Роже, — а персонаж так и не обрел формы и не предстал перед читателем. Что ни говори, этот офицер помешал дальнейшему развитию начатого повествования*.

Время от времени нам возвешают о появлении этого полковника, но он, по-видимому, проходит службу где-то в другом месте.

Итак, учтя этот печальный пример, будем считать известной (Господи, откуда взялось это *множественное* число? Может, у книги несколько авторов, о которых автор даже не подозревал?), считать известной, скажем... скажу я, предшествующую историю нашего (моего?) героя и выведем на сцену Анри

¹ Перевод Е. Гулыги.

² Перевод Е. Гулыги.

³ Перевод Е. Гулыги.



Румынская блуза. Окончательный вариант.
Октябрь 1940. Париж, Национальный музей
современного искусства

Матисса, биографии которого — то, что обычно именуется биографией, — не следует искать на этих страницах, выведем его уже почти достигшим семидесяти одного года, то есть в 1940 году, чтобы благодаря этому легкому *play back* персонаж, именуемый автором, мог в 1967, 1968, 1969 годах держаться по отношению к художнику с той фамильярностью, которая допустима только между людьми одного, или почти одного, возраста. Потому что, говоря по правде — могу ли я в этом признаться, *можем ли мы в этом признаться?* — немногие внушали мне, да и другим тоже, чувство такой недостижимости, такой непреодолимой дистанции. Итак...

Итак, я застаю художника в тот момент, когда он в 1940 году покидает Париж. Жил он в отеле *Вандом*. Но нет... Я не могу начинать с отеля *Вандом*. Как представить себе, что человек живет в отеле *Вандом*, то есть на правой стороне площади, если ориентировать руки по Кесарию на Столпе? Мне знакомы парижские гостинички — на Монмартре или поблизости от Трокадеро, знаком их свет и хаос по нескольким женщинам; я и сам жила в *Галлии*, в *Амбасадоре*, в *Коммодоре* (может создаться ложное представление о моем богатстве, но я был этим обязан только сообщничеству моего друга Марселя Дюамеля, селившего меня в этих роскошных отелях в ущерб своим родственникам, их владельцам); я видел, как Оскар Кокошка писал площадь Оперы из окна *Гранд-отеля*; Элюар познакомил меня на улице Жозеф де Местр, у стены Монмартрского кладбища, с *Террас-отелем*, он глядел сверху вниз — и глядит по сию пору, если не ошибаюсь, — на могилы Стендаля и Мюрге; я жила в *Мэдисоне*, за спиной Дидро, на бульваре Сен-Жермен, это было в 1927 году, когда я вступил в коммунистическую партию... или чуть позже; не помню, как называлась гостиница, где жил Эзра Паунд, на улице Бон, кажется, этой гостиницы уже нет теперь, а в отеле *Горы Табор*, в комнате, смотревшей во двор, в том же году или год спустя пели под пальцами знаменитого Вотиченко гусли, якобы принадлежавшие Королю-Солнцу... Все, что угодно, даже *Риц*, где эта дама, американка... Я уж не говорю об *Отеле Великих людей*, на площади Пантеона, или об *Истрии*, на улице Кампань-премьер, это слишком неотъемлемая часть моей био. Но к кому, черт побери, мог я ходить в *Вандом*, чтобы быть в состоянии представить себе Матисса в этом отеле, на первой странице моего романа. Никому не пришло в голову сфотографировать его там. Мне еще повезло, этот пробел был отчасти восполнен — уже после войны и Освобождения нам с Эльзой довелось там пообедать в номере супругов Ванье, генерал Ванье был в ту пору послом Канады: чистая случайность, я даже и не подозревал тогда, что в этой гостинице раньше жил Матисс, мне это стало известно совсем недавно. Мог ли он там работать, мог ли писать в этих комнатах, где руке негде даже развернуться, чтобы выписать арабеск? По правде сказать, он занимал комнаты на верхнем этаже отеля, откуда открывался великолепный вид на площадь. Выбор *Вандома*, очевидно, и был продиктован его местоположением, напротив был магазин Шарве, у которого художник одевался. К тому же для Матисса перебраться на правый берег Сены значило попасть в неведомую страну, стать своего рода туристом в Париже.

Итак, Матисс жил в отеле *Вандом*... Но следует также знать, что с 1938 года у него было надежное убежище в Ницце — *Режина*, особняк в Симиезе, над Ниццей, в котором он купил квартиру. Оттуда он и приехал в Париж в 1939, в

начале лета, и поселился в отеле *Лютеция*, работая в Вилле Алезия, в мастерской, временно предоставленной ему одной американкой-скульптором, миссис Мэри Кэллери; как раз накануне объявления войны он ненадолго уехал в Женеву, где была выставка шедевров из музея Прадо, и вернулся 3 сентября, чтобы снова покинуть столицу и провести три недели в *Заезжем дворе святого Петра* в Рошфор-сюр-Ивлин, а месяц спустя, в октябре, вернуться в Симиез. В дни странной войны Анри Матисс, стосковавшийся по краскам и свету дальних стран, мечтал еще раз посетить Марокко, где он побывал в 1912 году, мечтал вновь увидеть пейзажи этого солнечного края, но всякого рода административные препоны, визы и т. д. побудили его изменить планы и склониться к путешествию в Бразилию. Приехав в Париж в апреле 1940 года, он получил билет и визу, ему было уже забронировано место на корабле, который должен был отплыть из Генуи 8 июня. История рассудила по-другому.

Мы застаем его в *Вандоме*, где он обосновался в апреле 1940 года. В ту пору войны без войны этот отель предоставлял больше удобств, чем другие, к тому же, строя планы путешествия в экваториальные широты, Матисс должен был соответственным образом одеться и заказывал все необходимое в магазине напротив *Вандома*; вскоре, однако, все изменилось, он не прожил там и месяца, как все пошло вкривь и вкось, начались тревоги, нужно было спускаться в подвал, от чего Матисс отказывался, так как боялся холода больше, чем бомб, и после оккупации Бельгии ему пришлось принять решение покинуть столицу. Проще всего было вернуться в Симиез. Но сын художника, Пьер Матисс, давно уже живший в США, прислал отцу телеграмму, рекомендуя ему не делать этого, поскольку в Нью-Йорке ходили слухи о неминуемости итальянского вторжения. Можно ли было в этих условиях ехать в Геную, чтобы отплыть оттуда в Бразилию? Анри Матисс отказался от каюты на итальянском пароходе. В последнее время, уже живя в *Вандоме*, Матисс стал жаловаться на боли в животе, но врач сказал, что не находит у него ничего серьезного. 19 мая Матисс выехал в Бордо вместе со своим секретарем Лидией Делекторской в битком набитом поезде, но ему не пришлось все же пережить ужасы исхода, начавшегося несколько дней спустя.

В Бордо, однако, уже яблоку негде было упасть, о том, чтобы там остаться, не могло быть и речи, и, проведя две ночи в гостинице, они двинулись дальше. В конце концов Матисс снял несколько комнат в частном доме в Сибуре, своего рода предместье Сен-Жан-де-Люза, по ту сторону бухты, образуемой устьем Нивель; некоторые из комнат второго этажа смотрели на порт, а одна — на первом — выходила в сад позади дома: владельцы не хотели ее сдавать, но художник упросил, чтобы ему разрешили в ней работать. Я говорю об этом дальше. В Сибуре он пробыл около полутора месяцев, то есть до подписания перемирия, были опасения, что немцы перейдут границу*.

Но поскольку состояние войны затягивалось, он решил, что ему не остается ничего другого, как вернуться в Ниццу.

Именно здесь, в Сибуре, он получил первое предложение от американцев выехать в Соединенные Штаты. Он отказался, рассматривая такой отъезд как дезертирство. Было бы неверно утверждать (как Альфред Г. Барр в своей книге, опубликованной в 1951 году нью-йоркским *Museum of Modern Art*), что



Портрет мадам Матисс. 1912–1913. Ленинград,
Государственный Эрмитаж

тогда он принял решение не покидать Францию. Подобного намерения у него никогда и не было, и даже намечаемое им путешествие в Бразилию (оно должно было продолжаться месяц, включая дорогу туда и обратно) мыслилось им вовсе не как бегство, а как разумное использование мертвого времени странной войны. Впрочем, в книгу Альфреда Г. Барра вложен листок с поправкой, сделанной автором после получения письма от Лидии Делекторской. Он возвращается к этому также в письме к Пьеру Матиссу 1 сентября следующего года, включенном в текст книги.

И вот в первых числах июля 1940 года, погрузив на такси свое имущество, наши путешественники отправляются в Сен-Годан, где им удалось найти жилье, хотя и временное. Здесь у Матисса вновь начинаются боли, от которых он страдал уже в Париже. 8 августа он вынужден вновь пуститься в путь, проездом останавливается в Каркассонне, где его настигает новый приступ, и 17 прибывает в Марсель, где ему выпала удача встретиться с дочерью, г-жой Дютюи, которая привезла своего сына Клода, уезжавшего к отцу, Жоржу Дютюи, в Соединенные Штаты (с миссис Юджин Джолас, женой главного редактора журнала *Транзишен**).

*Миссис Джолас рассказывает, что она приехала в Марсель и, сидя за столиком кафе на Канебьер, вдруг увидела А. Матисса с его секретарем Лидией Д. Она окликнула художника, который остановился, удивленный, не сразу узнав ее, но потом подошел. Лидия Д., из скромности, осталась в стороне, даже не подозревая, что происходит. От миссис Джолас Матисс узнал, что м-м Дютюи с сыном Клодом находятся в Марселе. Из-за переезда А. М. из Сибура в Сен-Годан и из-за условий, в которых тогда

работала почта, письма дочери до него не дошли. Матисс предпочел бы, чтобы его внук остался во Франции, как и он сам. Но решение уже не подлежало обсуждению, так как отец ждал мальчика в Соединенных Штатах. Эта случайная встреча, однако, позволила художнику свидеться с дочерью, остававшейся во Франции; она, как известно, вела себя в дальнейшем героически, что, вероятно, не было бы возможно, не почувствуя она себя свободной от материнских обязанностей.

Рисунки, сделанные с Клода в Марселе, помечены датами с 18 по 22 августа. Календарь тут не так уж важен, но, во всяком случае, Матисс вернулся в Ниццу еще до конца месяца. Врач, осматривавший его, счел боли в животе — они повторились вновь — проявлениями энтерита, от которого он и лечил художника до конца года. На этом отрезке истории Боль подвигается на роли простой статистики, простого статиста.

Пьер Матисс передал отцу новое американское приглашение: Миллс-Колледж (в Калифорнии) предлагал ему кафедру. В начале октября художник ответил, что его решение остаться во Франции непоколебимо. В это время он как раз заканчивает почти одновременно *Спящую* и *Румынскую блюзу*, над которыми работал параллельно. Окончательный вариант последней, находящийся сейчас в Музее Современного искусства в Париже, датирован октябрём 1940 года.

В декабре глава Комитета американской помощи в Марселе Вэриэн Фрай наносит визит Анри Матиссу и предлагает ему, как и некоторым другим

французским интеллигентам, убежище в Соединенных Штатах. И вновь Матисс отказывается.

Между тем боли усиливались, и соответственно сокращалось время, которое он мог ежедневно отдавать работе. В конце концов ему пришлось лечь в клинику из-за кишечной непроходимости. По радио было сообщено об опухоли, и, узнав об этом, г-жа Дютюи примчалась в Марсель ухаживать за отцом. Медицинский консилиум решил, что его необходимо перевезти в Лион, куда он и выехал 7 января 1941 года. 10 января профессор Санти, которому ассистировали профессора Лейриш и Вертхаймер, сделал Матиссу операцию. Не знаю, в результате какой путаницы в книге А. Г. Барра-мл. значится, что операция была произведена только в марте. Эта ошибка перешла затем и в труд Гастона Дила (1954). Разумеется, для любителей искусства это ничтожные и малоинтересные детали, им важнее датировка картин, чем такие подробности. Но в конце концов, быть может, не стоит так уж доверять историкам-специалистам, считающим в данном случае, как и в некоторых других, установленным фактом все написанное и напечатанное ранее и не позволяющим себе, к примеру, усомниться в дате операции, которую дает А. Г. Барр-мл., а затем повторяет Гастон Дил в трудах, во всех прочих отношениях достаточно серьезных и основательных.

Итак, в начале января 1941 года Матисс сказал хирургу: «Дайте мне три-четыре года, чтобы завершить мой труд». В этих словах весь Матисс. Хирург же был настроен не слишком оптимистично. И в самом деле, после операции в лионской клинике у Матисса дважды начиналась легочная эмболия. И всякий раз со страхом ожидали, не произойдет ли закупорки сосудов. Первая эмболия — на шестой день после операции, вторая — на сорок шестой, т.е. в последние дни февраля. Быть может, отсюда и ошибка в датировке операции. Потому что действительно в марте нагноение раны вызвало необходимость ее очистки*. Процедура не выходила за рамки того,

* Переписка Боннара и Матисса, недавно опубликованная в *НРФ*, позволяет уточнить, что операция действительно была произведена 10 января. 2 марта у А. М. был отрыв тромба (уже

второго после операции)... Это, очевидно, и лежит в основе ошибки А. Г. Барра-мл. Матисс уточняет, что оба раза речь шла об инфаркте легкого.

что подчас делают при перевязке, и операцией ее назвать нельзя. Как бы там ни было, пребывание в лионской клинике продолжалось не свыше трех месяцев. Однако художник прожил еще два месяца в Лионе в гостинице, под наблюдением врачей, следовательно, в Ниццу он уехал к концу мая*.*

* Это подтверждается в письме к Боннару от 25 мая 1941 года, из которого следует, что А. М.

вернулся в Ниццу в пятницу, предшествовавшую этой дате (т.е. 23).

Роман предполагает, что персонажи второго плана в тот или иной момент должны быть сгруппированы вокруг главного героя. Поэтому извините меня, если я коротко расскажу, как и где роман начался для меня: я не стану возвращаться ни к салону *Независимых* 1913 года, ни к картинам, которые мы с

Андре Бретоном прикололи в боковой комнатухе казармы в Валь-де-Грасс в 1917, ни говорить о моей одержимости Матиссом, побудившей меня написать в 1919 *Мадам в свою башню восходит*, назвав героиню его именем — Матисс, и т.д. Но вот в августе 1940, когда мы с Эльзой были в Каркассонне, художник тоже был там проездом. Я узнал об этом много позже... 31 декабря мы приехали в Ниццу, но нам не было суждено встретиться и на этот раз — Анри Матисс уехал оттуда в первых числах января 1941! Знал ли я хотя бы, что он еще в конце мая вернулся в Симиез? Сомневаюсь. И даже знай я об этом, мне, конечно, подумалось бы, что все, как нарочно... Я тогда ждал со дня на день приезда одного человека, свидание с которым поставило бы под вопрос все назначенные встречи... Как нарочно — потому что однажды, в 1918, во время моего последнего военного отпуска после взятия Лана, Андре Бретон уже договорился через Пьера Реверди о свидании с Матиссом для нас обоих, но слишком поздно — мне пришлось уехать на фронт. И еще раз, вспоминаю, весной 1930: тогда это было только поползновение. Эльза была подавлена смертью Маяковского. И мне вдруг захотелось — так открывают окно на солнечную сторону — отвести ее к Матиссу, порадовать сердце. Но он уехал на Таити (я уж не помню, через кого я пытался получить разрешение потревожить художника, это был кто-то из монпарнасских завсегдатаев). Кажется, я даже ничего не сказал Эльзе о своей неудачной попытке ее развлечь, она узнает о ней, только читая эти строки. То, что именно Таити похитило у нас Матисса, показалось мне перстом судьбы: Таити, где Эльза десять лет назад едва не осталась с другим — я мог бы так никогда ее и не встретить. Эта неудача отбила у меня всякую охоту к тщетным стараниям его увидеть.

Но как бы там ни было, в начале июня 1941 года мы с нетерпением ждали новостей о Жорже Дюдаше, нашем *Связном*, который должен был нелегально переправить нас в Париж, и я все равно не осмелился бы заявиться в *Режину*. Под каким предлогом? По какому праву? К этому великому человеку, оправляющемуся после операции. Хотя мне очень хотелось наконец с ним познакомиться, осуществить давнюю — от самого детства и до тех трагических дней — мечту. Впрочем, мы скоро уехали. Демаркационная линия за Лош, неподалеку от Ла-Ай-Декарт... И попали в лапы к немцам, нас посадили в тюрьму в Туре, она помещалась в кавалерийских казармах. Когда мы вышли оттуда? Во всяком случае, не ранее 15 июля, потому что я вспоминаю празднование 14 июля под музыку оркестра из мисок наших товарищей по

А. Матисс (в центре) в Академии Жюльена 1892 (?)



несчастьем... Все это здесь совершенно не к месту, так же как и история нашего возвращения в Париж, где мы жили у Эдуарда Пиньона, устроившегося в мастерской Липшица, и то, как мы встретились с Политцером, Даниель Казанова... как свели Жака Декура с Жаном Поланом, чтобы выпустить первые номера *Леттр франсез*. После всего этого мы сочли за благо вернуться прямо в Ниццу, где ничто не мешало нашей квартирной хозяйке думать, что все это время мы отдыхали где-то в окрестностях Авиньона... И мы действительно побывали у Пьера Сегерса в Вильнёве. Разве не должны мы были продолжить эту работу, которая связывала нас, скрывающихся, с другими, нам подобными,—писателями, художниками, всеми людьми умственного труда, жившими в так называемой «свободной» зоне? Но кто же мне дал тогда адрес Матисса? Кто-нибудь в Париже? Или этот адрес был у Сегерса? Нет, не он. Может, адрес был в письме Жоржа Бессона... Короче говоря, именно в Вильнёв-лез-Авиньон я собрался с духом, было это в начале сентября.

По приезде в Вильнёв я нашел книжечку, которая меня так растрогала, что я написал о ней стихотворение; обо всем этом рассказано в постскриптуме, который можно найти под тем стихотворением в первом номере *Поэзии* 42 (в те времена приходилось ждать публикации), где опубликована также статья Блэза д'Амберье — я еще возвращусь к ней. Стихотворение называлось *За национальную песню*, но в 1942 году предпочтительней было не ставить точек над *i*, так что в журнале было написано просто *За песню*... В примечании, в скобках, говорилось: (*Это стихотворение, автор которого, по всей вероятности, был современником Великих Нашествий, написано, очевидно, в 41 году и, скорее всего — как явствует из его начала, — где-то в конце августа, если не в начале сентября; подтверждение тому — обнаруженная не очень давно книга поэта Алена Борна: на ее обложке заглавие — Снег и еще двадцать стихотворений, что же касается места издания — есть только пометка Поэзия 41. Таким образом, становятся понятнее многие темные места текста.*)

Этот урок контрабанды, начинающийся строками

Ален, дыханьем вашим это рождено.
В разгаре августа — снег на голову... Чудо!..
Снег этот падает неведомо откуда.
Так на боках овец курчавится руно,
Так бьет фонтаном кит, спеша опять на дно...
Ален, вы тоже Борн, почти Бертран де Борн —

Почти

Бертран
де Борн,¹

на самом деле (тогда я этого не подозревал) — начало другого романа, который, как и роман о Матиссе, давно уже у меня на уме и который я все-таки когда-нибудь напишу, — *Романа об Алене Борне*... Как и усеченный заголовок, смысл этого короткого постскриптума к стихотворению, воспроизведенному выше, заключается в том, чтобы показать, как некто по имени Арагон позволял себе играть с цензурой в номере журнала, где рядом с четырьмя рисунками художника была опубликована с невинным видом статья *Матисс, или Величие* — ее текст есть в этой книге, — подписанная тогда Б.д'Амберье. Это имя ничего не говорило читателям, еще не знавшим ни *Путешественников*

¹ Перевод В. Львова.

на империале, ни *Орельена* (первый из романов был окончен 1 сентября 1939 года и печатался из номера в номер в *НРФ*, пока Дриё не выгнал Полана из этого журнала; второй роман не был еще даже начат), где имя д'Амберье носит один из персонажей — художник. Но я в ту пору не хотел предавать гласности свои отношения с Анри Матиссом, опасаясь его скомпрометировать, если моя подпольная деятельность в один прекрасный день будет обнаружена... Я еще вернусь к этому. Пока же еще только конец августа или начало сентября 1941, стихотворение для Алена уже написано, статья для Блэза (Б. следует читать именно так) пока еще нет.

Все это началось в Каркассоне, как раз тогда, когда Матисс находился там проездом, о чем я не знал. Мы с Пьером Сегерсом составили тогда первый план заговора писателей под прикрытием *Поэзии 40* или *Поэзии 41*, и, вернувшись из Парижа, я только укрепился в намерении перейти к делу. Я нажимал на своего друга Пьера, чтобы он расширил круг сотрудников, обратившись к людям, которых он тогда еще считал недостижимыми. Я предложил ему написать Анри Матиссу и вымолить у него неопубликованные рисунки, что сделало бы из *Поэзии 41* нечто более значительное, чем обычный провинциальный журнал. Сегерс попросил, чтобы я сам написал Матиссу. И я написал — так начался роман, первая страница которого (письмо, написанное моей рукой) за это время затерялась*.

Мои письма к Матиссу сохранились, но самого первого в связи с ним не оказалось.

Мое письмо, которое не было подписано д'Амберье, дошло до Симиеза, и я очень скоро получил на него ответ. Но мне было необходимо получить еще право использовать этот ответ вместе с рисуночком, который в нем был (лагуна), увеличив его в четыре раза до размеров разворота *Поэзии 42*, а также право прокомментировать его. Я дал себе слово, что, когда в конце сентября вернусь в Ниццу, поговорю обо всем прямо с Матиссом и воспользуюсь этим удобным случаем, чтобы, преодолев робость, подступиться наконец к художнику своих грез. Он, впрочем, сам настойчиво склонял меня к этому в короткой записке. И однако, вернувшись в Ниццу, я далеко не сразу нанес обещанный визит.

Дело в том, что по приезде мы столкнулись с неожиданными неприятностями. Наша квартирная хозяйка Селимена (меблирашки на Французской улице, где мы снимали комнату с кухонькой, назывались *У Селимены*) тотчас выставила нас за дверь. Полиция чересчур часто навевдалась к ней, наводя справки о нас, а ей было не по душе записывать, кто к нам ходит, и подслушивать наши телефонные разговоры, как того от нее требовали. Найти жилье в Ницце в ту пору... Сначала мы сняли комнату в гостинице рядом с Оперой, с общей ванной комнатой на первом этаже; по слухам, в этом отеле некогда жил Бонапарт. Отсутствие всякого комфорта, холод, угрюмый октябрь. У меня не было ни малейшего желанья привести за собой к Матиссу полицейский хвост. Потом, 1 ноября, если не ошибаюсь, мы нашли новое жилье: две комнаты над рестораном в Поншетт, с окнами, глядевшими на небо и на море (как раз под окнами, которые до *Режины* были окнами Матисса), между набережной Соединенных Штатов и Сите-дю-Парк с его рыбными рядами, отделявшими нас от цветочного рынка. Именно тут Эльза,

22/8 40
MARSEILLE
H M



Клод Дютюи, внук художника. Рисунки, сделанные с Клода в Марселе, датируются 18—22 августа. 1940

«Се суар», Жан-Ришара Блока и меня, написал в докладе, обнаруженном после Освобождения, что он посетил квартиру Жан-Ришара Блока, где ему заявили, что тот выбыл, не оставив адреса,—заметьте при этом, что Блок под собственным именем выступал еженедельно, по вторникам, если не ошибаюсь, по Московскому радио; что же касается лица, именуемого Арагоном, то черт его знает, где этот Арагон проживает, и вообще не доказано, что таковой существует. Все это заставляет думать, что политика Монтуара находила далеко не полную поддержку среди полицейских служащих — как в Париже, так и в Ницце.)

Анри Матисс вернулся в *Режину* примерно за полгода до того. Красота Симиеза, покой. И что еще поразительнее — спокойствие этого человека, которому дана только отсрочка и который об этом знает. Статья Блэза д'Амберье — отражение тех дней ноября-декабря 1941. Не одной, а трех или четырех бесед, в которых проскальзывают то замечания о Лилльском музее и Гойе, то — в какой-то ясный день — о красоте вида, открывающегося из окна на пальмовые сады внизу, то недовольное ворчание по поводу Римских премий... И так далее. В субботу — в какую субботу? — он мне пишет:

Дорогой мсье Арагон,

Я получил Вашу книгу стихов² и предвкушаю удовольствие, благодарю Вас за нее.

¹ ППФ — Parti Populaire français — фашистская партия Дорио. — *Прим. перев.*

² *Нож в сердце.*

которая написала у Селимены *Тысячу сожалений*, работала над *Конем белым*, и, ободренный ее примером, я должен был весной начать *Орельена*, где впервые появившийся уже в *Путешественниках* Блэз д'Амберье занял несколько позже надлежащее место.

Не знаю, были ли у нас для этого достаточные основания или нет, но нам показалось, что здесь, на Сите-дю-Парк, за нами наблюдают меньше, чем на Французской улице. Очевидно, мы не ошибались. Селимена, случайно встреченная на пляже, сказала, что шеф городской охраны, известный деятель ППФ¹, высказал ей предположение, что мы из Ниццы уехали, поскольку ему о нас никто не сообщает. Очевидно, полицейский надзор за мебелишками велся в Ницце в 1941—1942 не слишком тщательно. (Примерно тогда же в Париже полицейский, на которого было возложено расследование по делу двух соредкторов

Приходите ко мне, когда вздумается, к концу дня, в удобное для Вас время, только, пожалуйста, позвоните накануне или в тот же день, и, если встреча почему-либо окажется невозможной, мы перенесем ее на следующий день, без всякого стеснения с Вашей или с моей стороны.

Итак, до скорого свиданья.

Анри Матисс.

До рождества того года я буду для него *дорогим* мсье всего трижды. «Вы даже не знаете, как он вас ждал, и уже давно недоумевал, почему же Арагон не приходит?» — сказал мне позднее один из близких ему людей. Если бы я знал! Вот так и складывается в романе история героя безответной любви: двадцать лет, подумать только... Сначала разговор шел о том, что именно следует мне написать, представляя в журнале три его рисунка, мы обсуждали его письмо, полученное мною в Вильнёве в ответ на мое, как и что можно из него извлечь. В Авиньоне, к сожалению, не было приличного специалиста, который мог бы сделать клише. Как поступить? Если поручить это кому-нибудь здесь, в Ницце, Матисс сможет хотя бы проследить за работой; он предложил обратиться к одному москательщику в городе. Я был в *Режине* в субботу. Разговор перешел на другие темы. Я такой, как есть, тут ничего не поделаешь, и, когда он случайно упомянул, что занят сейчас иллюстрациями к Ронсару, это показалось мне, ну, не знаю уж, неудачным, что ли, выбором — неудачным для Матисса, как я представлял его себе... Не так много времени ему, быть может, осталось... По-видимому, я сказал об этом довольно резко, потому что Ронсара я люблю, но мне был бы понятнее Малларме, Бодлер. Анри Матисс спросил меня, а кто еще, на мой взгляд, а? О Шарле Кро, чье имя сорвалось с моих губ, он никогда не слышал. А ведь нет ни одного поэта, который был бы до такой степени Матиссом, как Кро. На мой взгляд. Я и сегодня так думаю. В воскресенье, это точно, — записка в дом 16 на Сите-дю-Парк:

Дорогой мсье Арагон,

Я нашел, чтобы выяснить, какие есть в Ницце возможности фототравировки, более прямой путь, чем тот — через москательщика, — который указал Вам вчера. Так что, пожалуйста, не беспокойтесь по этому поводу — через несколько дней я скажу Вам, что мне известно.

Мне вчера было очень приятно с Вами, но все же к вечеру я устал — мы ведь проговорили 4 часа — и мысли у меня путались; поэтому мне не удалось Вам объяснить, почему я иллюстрирую Ронсара. Как Вы думаете, смогу ли я найти в Ницце стихи Кро? Я спрашивал сегодня утром в книжной лавке «XX век», нет ли у них. Мне ответили, что я могу найти что-нибудь только у букинистов. Не видите ли Вы другого способа?

До скорого свиданья, дорогой мсье Арагон, сердечно Ваш

Анри Матисс.

В другой раз Матисс вернулся к навязчивой мысли о лагуне, о Таити и позвонил мне, чтобы я срочно к нему пришел. Он плохо спал. Думал обо всем этом. О моей статье. Записал на листочках, ночью, несколько соображений.

Отсюда и родилась вторая часть статьи Блэза д'Амберье. В тот же день, когда он позволил мне забрать с собой эти ночные записи, Матисс отобрал и рисунки для *Поэзии* 42, 1941 год уже был на исходе, приближалось рождество. 25 декабря, утром, мне принесли от него письмо:

25 декабря 41

Дорогой мсье Арагон,

*Мне жаль омрачать Ваш рождёственный отдых, но, как это ни огорчительно, я должен сказать, что меня не устраивают фотографии, отобранные нами вчера для *Поэзии* 40¹. Когда у Вас найдется свободная минута, я, если Вы захотите, надеюсь, сумею Вас убедить, что выбор неудачен. Я сейчас не работаю и весь день свободен, даже сегодня. Завтра и послезавтра я, напротив, буду занят, ко мне должны прийти: неделя предстоит трудная.*

Пожалуйста, попросите мадам Арагон прийти вместе с Вами, если Вы полагаете, что ее могут заинтересовать завитушки на моих стенах.

Будьте любезны, предупредьте меня по телефону.

*Мне было важно возможно скорее предупредить Вас об изменениях до того, как Вы свяжетесь с редактором журнала *Поэзия* 40.*

Примите мои извинения и заверения в лучших чувствах.

Анри Матисс.

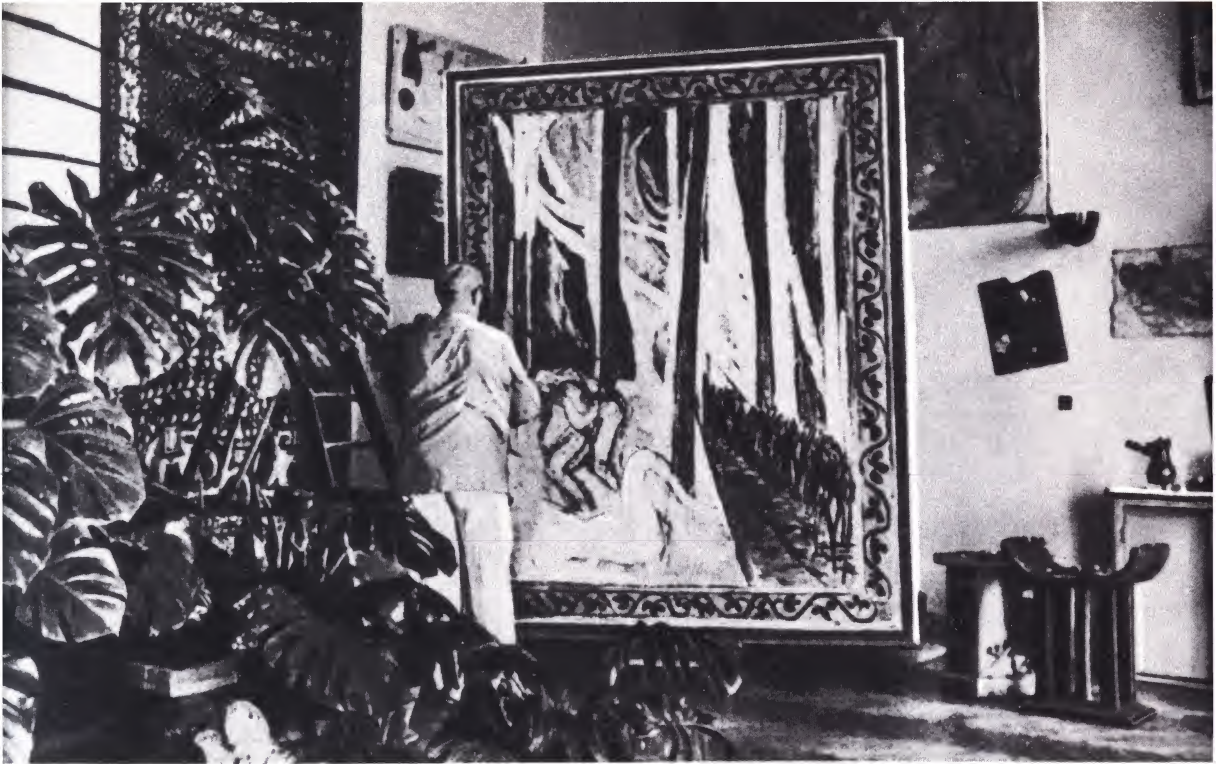
Было ясно, что он хочет, чтобы мы пришли оба, и сегодня же. Я еще не знал тогда этой очаровательной нетерпеливости Матисса. Но уже догадывался. Вот так, на рождество 1941 года, *Госпожа Арагон* познакомилась с Анри Матиссом в Симиезе. И на рождестве были отобраны иллюстрации для *Поэзии* 42, № 1, датированные *декабрем 1941 — январем 1942*. Так объединяются для меня, впервые пробиваясь на свет, два воображаемых романа — об Алене Борне и об Анри Матиссе.

При чем тут роман об Алене Борне? — спросят меня. Не знаю. Но только это давнее совпадение, эта встреча в *Поэзии* 41 того, что волновало Блэза д'Амберье и меня самого, не могла произойти просто так. Я словно принял на себя два обязательства — одно перед художником, другое, несколько позже, перед поэтом. Мы не в праве о чем-либо подумать и не довести свою мысль до конца. Я с 1941 года ждал, что приду к этой книге, которая теперь наконец складывается. Едва я сделал первый шаг (я имею в виду *Матисс, или Величие*), как Анри Матисс предоставил мне возможность сделать следующий. Матисс не скрывал порой, что его крайне раздражает язык, которым говорят о нем искусствоведы*, и в связи с этим я высказал кое-какие соображения, а

* И пусть еще скажут спасибо, персонажей фона в этом романе о Матиссе...
знаете ли, что я их не вывожу как

он не пропустил их мимо ушей. На мой взгляд, не существует ни разговорного, ни литературного языка живописи, и безумье даже искать ей словесный

¹ Матисс придерживался датировки первого выпуска, который он видел.



А. Матисс за работой над картиной «Зелень» в мастерской на вилле «Режина» в Симиезе. Декабрь 1940

эквивалент, поскольку живопись сама по себе уже речь о чем-то, однако именно поэтому критик — понимая, разумеется, что можно создать портрет человека, но не портрет портрета,— выпутывается, подменяя словарь, и говорит, когда потрясен живописью, о музыке, танце, запахах и т.д., следуя здесь не столько Бодлеру-критику, сколько Бодлеру-поэту. Я сказал также, что, доведись мне самому писать о *Ночном дозоре* или *Казни Максимилиана*, я не стал бы искать ни звукового эквивалента этих картин, ни их живописного повтора: я просто постарался бы представить себе, что именно видел художник до картины, а затем проследил бы его путь вплоть до момента, когда, не будучи сам художником, я уже не мог бы ни в чем с ним соперничать.

Я очень скоро понял, как толкует мои слова Матисс и что таит в себе голубой охотничий взгляд, устремленный на меня. Я тотчас ощутил, какова природа его магнетического воздействия. Но осознать ее значило покориться. Перед гением ощущаешь себя, как кролик перед змеей. Мне бы тут умолкнуть, но Анри Матисс влек меня дальше, и кончилось тем, что он предложил мне испытать мой метод на нем самом: точно у меня в самом деле!.. Мне бы оказать сопротивление, отрицать, сказать, что все это отвлеченные рассуждения и нет у меня никакого метода, все — чистая импровизация, болтовня, клянусь вам, но бес, мой собственный бес — ну, что тут поделаешь? — мне рта не дал открыть. Получилось так, будто сам художник предложил мне написать именно то, чего он не находил в написанном о нем до сих пор, очевидно

считая, что я — и только я — на это способен. Тем более что мне представлялась счастливая возможность присутствовать при его работе над рисунком, к которой он как раз приступал, и тем самым возможность проследить за тем, за чем никто до меня проследить не мог. Попробуй откажись! Меня всегда влечет опасность, это у меня в натуре. Я всегда был тем, кто бросает вызов. Было ясно, что я пускаюсь в авантюру, сулящую мне гибель. Но как раз поэтому. Тем более что потом я утратил даже уверенность, будто предложение в самом деле исходило от Матисса, не подсказал ли уж я ему сам... этот художник притягивал меня вот уже тридцать лет, к тому же стоял декабрь 1941... Как отказаться в такое время от подобной возможности отвлечься!

Миновал январь, а наш замысел все никак не складывался в нечто определенное ни для меня, ни для него. Во всяком случае, не облекся в слова. Мне виделась красивая длинная чистая книга. Да, именно книга. О Матиссе. Это звучало для меня, как латинское название *De Sapientia*. Я представлял себе именно не роман, а книгу. Всякий или почти всякий раз я находил в Симиезе новые рисунки. Новые соблазны. Манки. Он ждал, пока я дозрею. Он сделал из меня свидетеля. Своего избранника, хочу я сказать. Я присутствовал при рождении на свет рисунков. Я дышал этой атмосферой. Опыт, насколько я мог судить, если и был не в самом начале, поскольку уже раньше... ну, короче, он был в самом разгаре — рисунки были систематизированы, уложены по сериям, пронумерованы внутри каждой серии, датированы — начался-то опыт, очевидно, еще в октябре. Но все-таки именно теперь, когда отпали журнальные заботы и было покончено с отбором иллюстраций к моей статейке, которая стала просто предлогом нашей первой встречи, именно теперь Матисс по-настоящему превратил меня в свидетеля того, что он делал в своем чертоге Тысячи и одной ночи. Это превращение осуществилось между рождеством и Новым годом. Серия под № 1 открывает 1942 год¹. Здесь кончается для меня рождественская сказка и начинается роман. Я больше не был для Матисса *дорогим мсье*. На меня была возложена роль, условно именуемая *автор*.

За перо я не брался. Как закрепить то, во что каждый день вносил правку — и потому, что я сам учился, и потому, что художник и словами, и рисунками непрерывно давал мне нечто новое. Признаться, я чувствовал облегчение от того, что мне не приходится иметь дела с живописью, я имею в виду — с цветом. А ведь именно живопись столько лет притягивала меня к этому человеку. Но она же внушала мне робость. Рисунок кажется проще, привычнее, доступнее. Лишь много позднее я понял, что это иллюзия. И все-таки по тому, как я подошел к моей задаче, какие окольные пути избрал для начала, заметно, что я все еще робел. Цель моя была, разумеется, двойной. Я должен был сделать то, чего ждал от меня Матисс, рассказать о папках, которые неизменно меня поджидали. Раздавался звонок, или приносила записочку Лидия. Едва я входил — рисунки, один за другим. Анри Матисс ждал, что я скажу. Меня терзал чудовищный страх показаться ему дураком. Страх, что он догадается, прочтет мои собственные мысли о себе. Главное — не написать того, что я выдавливал из себя в первый момент, чтобы не молчать. Загвоздка была в том, что Матисс иногда цеплялся за вырвавшиеся у меня слова и удивлялся потом, что не находит их в написанном. Тогда я выработал свою систему хождения вокруг да около, я начал понимать свой

¹ В *Темах и Вариациях* серии обозначены буквами от А до Р — их, таким образом, 16.

просчет. Я если еще и не сознавал вполне, что пишу роман, то, во всяком случае, полагал, что работаю над портретом Анри Матисса. Ни больше, ни меньше. Но вслух я в этом ни за что бы не признался. А он ждал суждения. Суждения не о себе — о рисунках, о рисунке вообще. Мало-помалу до меня дошло: для Матисса речь идет вовсе не о какой-то книге, вообще не о книге. Как-то раз он проговорился, сказал *предисловие* или *ваше предисловие*, не помню уж. И все стало на свое место. Это тебе урок, мой мальчик. Написал Матисс это слово только много позже, в апреле кажется, когда стал терять терпение и усомнился, выполняю я или нет свою задачу. Но к этому времени наименование утратило важность. *Это* обрело наконец свою форму. Я полагал, что удачно веду двойную игру и создаю исподволь *портрет*. Оставалось только свести концы с концами...

Все это совершенно не объясняет Алена Борна. Я мог бы вам ответить, что не о нем здесь речь. Не о нем здесь речь, и к чему цепляться за случайно вырвавшуюся фразу, произвольное сближение? Мне было необходимо соединить этих двух непохожих людей разного возраста, разных профессий. Не для того, чтобы говорить о них, но для того, чтобы сказать об этой книге. О том, как эта книга *оказалась* сделанной. Сначала статья для Сегерса. Потом предисловие, которого ждал Матисс. И естественно, в те времена спешить было некуда, да и не приходилось рассчитывать на что-либо большее, чем предисловие, за подписью там, или без подписи, или, к примеру, за подписью Б. д'Амберье — спасибо и на этом. И все же для меня это было только первой главой книги, которую я счел законченной в 1946, когда написал *Высокое грезенье* и *Похвальное слово фоскоши* ... Потом в силу различных обстоятельств издатель — уже другой — накинудся на это, возмечтал о книге, однако все откладывал ее печатанье, так как Матисс предъявлял очень высокие требования к количеству и качеству репродукций, тут уж мы и вовсе не спешили. Скира опубликовал *Похвальное слово* в серии *Сокровища французской живописи*, для этой книги потребовалась обложка с именем *Анри Матисса* заглавными буквами (обо мне она умалчивала). Ряд событий побудил меня снова взяться за портрет Матисса, если будет позволено так это назвать. *Угрызения*, как говорится. Прошли годы. Рукопись постепенно росла. Предисловия к книгам, к каталогам выставок. Но для меня — только для меня — каждое из них было новой главой романа. Так сложилась эта книга, с дырками в кружеве времени. Настал день, когда Матисс... Он прожил еще около четырнадцати лет. Небольшая статья в *Юманите*, закрывающая его жизнь. Как будто эти глаза можно закрыть.

Прошло еще тринадцать-четырнадцать лет, пока я решился придать всему этому, никогда не имевшему повода стать книгой, вид портрета, заключенного в раму. Тринадцать, четырнадцать лет угрызений совести перед Матиссом, да и перед самим собой. Нужно всегда доводить до конца то, о чем думаешь. Вот Ален Борн... С того момента, когда Ален погиб в автомобильной катастрофе, я все время собираюсь написать его портрет, роман о нем, но... Себя не переделаешь. И где тут окольный путь? Матисс или Борн? Вот закончу *Матисса* и останусь один на один с Аленом *. На глухом перекрестке судьбы.

Боже мой, боже мой, перечитывать это сейчас, в конце лета 1970... *остаться одному* — разве я понимал тогда, что говорю? (13-9-70.)

В 1967 году, когда, закончив *Блани*, я уже с головой ушел в этот роман, мне случилось как-то сопровождать Эльзу в театр. На премьеру. Программа. Я стал туг на ухо. И по правде говоря, театр для меня... Ну, я люблю театр, однако понимаю все меньше и меньше. В седьмом ряду я не слышу ровным счетом ничего. Это не всегда так уж необходимо, заметьте. Но все-таки я люблю понимать, что происходит. Есть у меня такая слабость. В тот вечер мы сидели в третьем (моя глухота становится известна). Но даже и в третьем ряду я слышу далеко не все. Я домисливаю. Рассказываю себе всякие истории. Самое забавное — пространственные нарушения слуха: говорят справа, а мне слышится — слева. Можете себе представить, каково мне следить за диалогом. Вношу коррективы на свой страх и риск. В общем, получается как бы моя собственная пьеса. Представьте себе *Федру*, где строфы Тезея произносит Ипполит... или еще что-нибудь в том же роде.

Один из трюков, придуманных мною, держится на программе. Весь фокус в том, чтобы стянуть ее у Эльзы, пока еще не погасили свет, и быстро пробежать содержание пьесы, понять, о чем идет речь, а потом уж следить за происходящим как ни в чем не бывало. Одно плохо: эта традиция все больше утрачивается. Что касается романов, на обложке которых автор рассказывает (в третьем лице, словно все это исходит вовсе не от него) как читателям, так и критикам содержание книги, то я, как правило, прочитав эту авторскую аннотацию, говорю себе — с меня достаточно, и ставлю сей предмет на полку. Но театральная программа дело совсем иное: прежде всего, в пересказе пьесы нет ни облика актеров, ни игры, ни световых эффектов и пр. Беда в том, что нынче модно считать пересказ пошлостью, и поэтому чего только не придумывают, лишь бы говорить в программе не о содержании пьесы, а о чем-нибудь вовсе не относящемся к делу. Вот мне и не остается ничего другого, как нырнуть очертя голову — авось выплыву. Иногда все же еще попадаются авторы, дающие вам некоторые указания.

Но автор, чью пьесу играли в тот вечер, к ним не принадлежал. Ни слова. Из своего третьего ряда я мало-помалу все же уловил, что действие происходит в каком-то странном семейном пансионе, не так ли? Но что именно происходит? Ну, в общем, что происходит — я видел. Всего непонятнее было, поскольку слова улетали в никуда, как раз происходившее не на сцене — ситуация, прошлое, откуда все эти субъекты появляются, зачем и куда они сейчас уйдут... Безжалостная программа. Ну, хоть бы намек, с меня достаточно, я не слишком требователен. Но ни слова. Остается только выдумывать. Из разговоров в антракте выясняется, что моя версия с другими не совпадает. Но и Эльзина тоже. Очевидно, причина не в одной моей глухоте.

Скажите, автор действительно не все объясняет в пьесе — оставляет свободу моей фантазии. Очень мило с его стороны. И уж точно, если он чего-то не написал в пьесе, то отнюдь не с целью написать это в программе. Я понимаю. И все же. Хоть что-нибудь. Скажете, что в современном театре все как в жизни. Когда на сцене появляется кто-то, кого ты не знаешь, нет спикера, который огласил бы его *curriculum vitae*. И все прочее. Потому как чем непонятнее, тем больше похоже на жизнь, на реальность. Вы же реалист. Я слабо улыбаюсь.

Это правда, что в жизни я понял немного. Однако не могу же я теперь спрашивать в театре, как некогда спрашивал в Шатле, прежде чем рассмеять-

ся: «Мама, кто этот господин, который смешит людей?» Впрочем, с чего я вам все это рассказываю? Пьеса, зрители, программа. В книге об Анри Матиссе. Сейчас вы мне крикнете: *К делу; К делу!* Мне где-то уже доводилось это слышать.

Будь я последователен, в этой книге были бы все данные, которых она требует от читателя, нет, я не оговорился, потому что ведь читатель не может знать, чего он должен требовать от книги, то есть от меня, разве ему известно, что эти данные вообще существуют? Не скажи я ему, что Анри Матисс родился 31 декабря в Като-Камбрези, он бы ведь не придумал этого сам, он-то ведь не глухой. И он мог бы полагать, что художник не родился ни в этот день, ни в какой-либо другой. Ни в этом городе, ни в каком-либо другом. Будь я последователен по отношению к самому себе. Но я непоследователен.

В конце концов выбросьте программу и смотрите живопись.

Будем серьезны. Здесь программа не требует ни дат биографии, ни списка выставок, ни перечня работ, статей, каталогов, искусствоведческих книг, посвященных Матиссу. Это не серьезный труд. Но возможно, луч света на *происходящее*.

Итак, в конце концов я посетил художника в его чертоге. Так или иначе, мне пришлось на ум написать о Матиссе книгу, которая косвенным образом была бы его портретом. Я приступил к ней. Почти ежедневно я приходил к своему персонажу. Я заставлял его менять позы, он охотно мне подчинялся. Менялось освещение. Время шло. Птицы в просторном вольере внезапно оглушали нас белым вихрем крыльев. Я ходил вокруг своей модели. Нужно же было мне объяснить для себя ее плечо, не так ли? И то, как ветви отделяются от ствола... А потом он вдруг рассказывал о своем путешествии в Марокко. О женщине, которую заметил из такси. О куске ткани*. Разница между

Эта ткань сама по себе могла бы быть сюжетом отдельного романа. Мы встречаемся с нею на протяжении всей жизни Матис-

са, начиная с *Десерта* (Красная комната) 1908 года и вплоть до последних дней.

художником и мной в том, что художник нащупывает сходство, делая наброски, эскизы. А я кружу вокруг своего объекта, как бесконечная, путающаяся лента, не обрезаю, не отбрасываю, и в итоге портрет — сумма всего, что я передумал о модели и о множестве всяких других вещей. Когда поднимал глаза к окну, подходил к телефону... В общем, для художника портрет — это совсем не то, что называю портретом я, когда пишу.

Тем более что случались дни, когда, несмотря на яркое солнце или предвечерние сумерки, на щеке Матисса внезапно проступала звезда, на мгновенье, от какого-то движения лица. Губы его становились белыми. Он ничего не говорил, я делал вид, что ничего не заметил. Только слова, быть может, срывались с моих губ реже, удлинялись паузы. Как-то он даже спросил: «Что с вами?» Со мной — ничего. Вновь обретая спокойствие, я ощущал ускользнувшую боль, словно мгновенный укол. Я глядел в полумрак за спиной Матисса, мне казалось, что там шевелится, нагло ухмыляясь, какая-то неясная тень. Придет же в голову...

И тогда случилось... то, что должно быть упомянуто в программе и останется непонятным, если автор этого не подчеркнет, — это произошло во втором или, если хотите, в третьем акте: я хочу сказать, в марте 1942 года.

Внезапная перемена ролей. Один из фокусов, каких немало в современном романе (тогда это не было понятно, не могло быть тогда ясно понято). Синтаксический сдвиг. Именительный падеж перешел в винительный, и *наоборот*. Выйдя за пределы того сообщничества, которого я от него ждал, мой *персонаж* (*предмет* моего портрета) вовлек меня так далеко в свои объяснения опыта, нами проводимого, рисунков, мне показываемых, что незаметно я оказался в иной роли. Потому что ведь и я тоже должен был объяснить себе то, что писал между визитами к Матиссу, учитывая его замечания, дополнения, которые, таким образом, превращали его из модели в редактора по преимуществу. К тому же поправки касались не только фактов, они затрагивали мысль, мою мысль, меня как человека. И вот в один прекрасный день я оказался как бы само собой в той позиции, какую до сих пор занимал по отношению ко мне Матисс. Понимаете? Он хотел что-то узнать через меня, своими собственными средствами, конечно, отличавшимися от моих: и вот «хищник», вчера еще гулявший на свободе, превратился в укротителя и, чтобы узнать от меня то, что он хотел узнать, он, портрет которого, как мне казалось, я писал, принялся писать мой. Я перестал быть *автором*.

Не зная этого, вы ничего не поймете в *пьесе*. Необходимо было осветить это в программе. Пока это не было сказано, разрозненные сцены хранили характер набросков, моментальных зарисовок. Не было романа, портрета или комедии. Не было переходов от одного текста к другому на манер тех невыносимых роскошных альбомов, которые, не будучи сброшюрованы, ежеминутно рассыпаются, и их приходится складывать как бог на душу положит (эталон такого рода изданий требует, чтобы страницы не были пронумерованы), попробуй, разберись в такой рассыпанной карточной колоде. Потом — я хочу сказать, после *Матисс-ан-Франс** — я еще несколько

*Сброшюрованным — именно проходит в том, что приводишь так — то есть вовсе не сброшюванном: вся жизнь, говорю я вам, это в порядок.

лет из предосторожности — или по неосторожности, одно другого стоит, — показывал Анри Матиссу тексты, которые писал о нем. Так что книга, роман, портрет имели продолжение. Но когда это стало невозможным — хотя мной и владело желание по-прежнему делать все так, как будто Матисс еще жив, — бессвязная рукопись, дремавшая в моих ящиках, стоило мне за нее взяться с намерением все это закрепить, сплести между собой страницы, тут же падала у меня из рук, печальная, словно память, сведенная к себе самой. Десятки раз я объявлял, что скоро закончу книгу. Мне так тяжело быть ее единственным автором. Теперь я в том же возрасте, в каком был Анри Матисс, когда он жил в отеле *Вандом*, и я ощущаю, что возможности именительного падежа для меня сужаются с каждым днем. Слишком многое во мне, на мой собственный взгляд, уже обратилось в объект. В добычу неверной хронологии вещного мира. Я пытаюсь датировать написанное. Но образы толпятся в беспорядке. Не втискиваются в календарь.

И несмотря на двадцать семь лет
Пелопоннесской войны,
более того,
на всем протяжении
этих двадцати семи лет
не переставали соперничать между собой
Софокл, Евфорион и Еврипид,—
каждый из них создал свою Медею,
и премию получил Еврипид,—
увидели сцену
Вакханки, Фениса,
Эдип, Антигона, Электра,
постановка которых обоилась дороже,
чем война с персами.
Наконец, Аристофан показал
Ос, Облака и Ахарнян.
Не отставали и другие виды искусства.

Александр Дюма

МАТИСС-АН-ФРАНС

(1942)

Темы и вариации

(1943)

*О тщетных сил людских обман великий,
Сколь малый срок вершина зелена,
Когда на смену век идет не дикий!*

*Кисть Чимабуэ славилась одна,
А ныне Джотто чествуют без лести,
И живопись того затемнена.*

*За Гвидо новый Гвидо высшей чести
Достигнул в слове; может быть, рожден
И тот, кто из гнезда спугнет их вместе.*

ДАНТЕ (Чистилище, песнь XI)¹

*O vana gloria de l'humane posse
Con poco verde in su la cima dura;
Se non è giunta du l'etati grosse.*

*Credatte Cimabue ne la pintura
Tener lo campo: et hor ha Giotto il grido;
Si che la fama colui oscura.*

*Così ha tolto l'uno a l'altro Guido
La gloria della lingua; et forse è nato
Chì l'un et l'altro caccera di nido.*

Purg. XI

Когда португалец Франсиско да Олланда тому четвере века назад прибыл в Рим, он не успокоился, пока не осуществил свою самую заветную мечту — увидеть Микеланджело и побеседовать с ним о секретах живописи. Важно не то, как он этого добился с помощью женщины, которую Микеланджело любил и которая была супругой Колонны, разбившего французов при Павии, и не то, как состоялась их встреча в церкви святого Сильвестра, где эти странные любовники обычно комментировали послания апостола Павла, и даже не то, что сказал тогда на самом деле великий человек. Но случилось так, что, когда Микеланджело стал перечислять картины, которые можно увидеть в храмах и дворцах Италии и которые прославили его отчизну, португалец, не желавший от него отстать, в свою очередь назвал Микеланджело достойные восхищения картины в Испании и во Франции и долго говорил об одной из них, находившейся тогда в Авиньоне, в папском дворце, и принадлежавшей, как его заверили, кисти Короля Рене, герцога Анжуйского.

ИСЧЕЗНУВШИЙ ПОРТРЕТ

Я часто раздумывал о чести, которую португалец воздал в тот день французской живописи, и еще больше о произведении, которому выпало счастье быть представленным Микеланджело как гордость нашего народа. Оно еще и сегодня дразнит наше воображение тем более, что исчезло из Авиньона, по всей видимости в годы Французской революции, и известно нам только понаслышке. Возможно, это удивительное полотно не так уж отличалось от написанной сто лет спустя испанцем Вальдесом Леалем сцены со святым Сильвестром — этот холст можно было видеть в Севилье, в

¹ Перевод Лозинского.

церкви того самого монастыря, чьи средства, как утверждает легенда и Баррес, расточил Дон Жуан: на ней изображены король и епископ, уже изъеденные червями, умолчу о прочих ужасах, от которых вполне могли опьянеть Баррес и Дон Жуан, ставший монахом, как за сто лет до них охмелел Франсиско да Олланда перед картиной Короля Рене — портретом покойницы в пышном парчовом одеянии и во всем великолепии самых прекрасных в мире золотых волос. Боюсь, что живопись — то, что называется живописью, — меньше всего занимала как автора *О крови, сладострастии и смерти*, так и принявшего постриг соблазнителя. Но что касается португальского художника, то, если трупная сторона дела и не была тут вовсе безразлична в силу особенностей иберийского вкуса, ему не чуждого, так же как, очевидно, и Вальдесу Леалу или Дон Жуану, не следует все же упускать из виду, что Франсиско да Олланда был художником и беседовал с Микеланджело. Это позволяет предположить, что портрет прекрасной Анны, написанный Королем Рене, должен был отличаться от картины Леала, чья слава, как мне кажется, в конечном итоге сильно преувеличена (мне еще довелось видеть это полотно в Севилье*, но боюсь, что оно было уничтожено во время недавней гражданской войны).

АННА, СЕСТРА МОЯ АННА...

Короче, если верить легенде, Король Рене, прибыв в Авиньон, пожелал увидеть прекрасную Анну, о которой ему столько наговорили, что она для него стала примерно тем же, чем был Микеланджело для мессира Франсиско да Олланды. Все это происходило за сто лет до свиданья в церкви святого Сильвестра, за пятьсот лет до наших дней, прекрасная Анна давно уже умерла и была погребена, но Короля Рене об этом раньше не предупредили, и теперь он настаивал на своем, так что пришлось извлечь ее из склепа. Она сохранила свой убор, и ее дивные волосы причудливо обрамляли мертвую голову — она все еще была так прекрасна, что Рене Анжуйский пожелал написать ее и, более того, как рассказывают, не пожелал писать ничего, кроме нее. Франсиско да Олланда утверждал, что прекрасная Анна, даже утратив свою плоть, сохранила на холсте красоту — человеческую и сверхчеловеческую. Еще раз повторяю, этот ценитель искусства смотрел, возможно, на французскую живопись слишком испанскими — для португальца — глазами. Но ничто тем не менее не мешает

В 1927 году, осенью. Это было за несколько дней до того, как я уничтожил рукопись, которой посвятил четыре года жизни (вы скажете, что все это не имеет ни малейшего отношения... и вы будете правы — разве что пламя иногда завершает дело, начатое могильными червями или домашними мышами). Однако даже и тогда об этой картине не упоминалось в *Бенезите*, я имею в виду издание 1924 года. Может, мне просто почудилось, что я ее видел? И Барресу тоже? Отсылаю вас к его книге *О крови, сладострастии и смерти* или в Севилью, тех, по крайней мере, счастливиц, которые могут поехать в Севилью, когда им вздумается, — у меня вот уже сорок один год отнята возможность вернуться в Испанию.

Присовокупите к этому, если говорить о мышах, что в первом издании этого текста — *Мартен Фавиани, МСМХLIII*, верстка которого не была мне показана, и не без причины, — конечное *l* испанского художника было отгрызено типографами, так что он называется в этом издании *Вальдес Леа*. Мне не было дано

возможности добавить к этому, как мне хотелось бы, что самое странное — не для испанца, но для нас — в том, что и этого художника тоже звали Дон Жуан. (Примечание 1968 года.)

*Примечание 1970.— Уже в то время, когда я работал над этой книгой, мы, на обратном пути из Бретани в ту последнюю, душе-раздирающую поездку, остановились в Анжере, где у входа в *Апокалипсис* продавался номер *Верв* (т. VI, № 23), которого я не знал, его обложка, явно принадлежавшая Матиссу — красное сердце и вокруг него синим карандашом слова *сердце, охваченное любовью*, — привлекла мое внимание. Это была публикация мини-атюр, украшающих Венский манускрипт *Книги сердца, охваченного любовью*, древнейший из всех известных. В 1942 году, когда я показывал художнику начало *Матисс-ан-Франс*, он даже не слышал о Короле Рене и его поэме и долго меня расспрашивал. Номер *Верв* был выпущен семь лет спустя.

С другой стороны, в 1942 году было вполне естественно считать, что нет ничего более чуждого искусству Матисса, чем *бодлеровская тяга к смерти*: если еще за много лет до того возникла перекличка между живописью А. М. и Бодлером, то только в связи с заголовком *Нега, роскошь и покой*, что связано скорее с «бодлеровской тягой к счастью», — если мне будет дозволе-

нам верить и в красоту Анны, и в совершенство картины. Мне нравится представлять себе короля-живописца перед усопшей красотой, им правит чувство прекрасного, еще осязаемого в покойнице, и в этих тканях, и в этих волосах, и даже в этих костях лица, которые, говорят, были совершенны, мне нравится представлять себе этого короля в момент, когда он пишет мертвую Анну, захваченный ее красотой и в то же время уже свободный от нее, ибо она уже отринула все, что было в ней случайного, отринула, если можно так выразиться, *сходство*, и живописец может в силу этого пойти дальше портрета, подняться к чему-то настолько чистому, настолько возвышенному, что ни о какой нездоровой тяге к смерти не может идти и речи, и легко понять Франсиско да Олланду, заверявшего Микеланджело, что среди французских картин достойна внимания прежде всего именно эта, проникнутая истинно французским духом, который в ту пору острее и глубже всего воплощался во французском культе возлюбленной, в куртуазной морали, исповедуемой Королем Рене, герцогом Анжуйским и графом Прованским, художником и поэтом, автором *Книги сердца, охваченного любовью*.*

«МЕРТВОЙ ПРИРОДЫ» НЕ СУЩЕСТВУЕТ

И вот в конце первой половины двадцатого века я в свою очередь попал в жилище некоего Короля Рене. Напрасно мне станут твердить, что все его модели были живыми женщинами, что они и остаются живыми женщинами и что нет, вероятно, искусства более далекого от бодлеровской тяги к смерти, уходящей корнями в глубь веков и не исчезнувшей в наши дни, напрасно мне станут об этом твердить, потому что речь совсем о другом. И хотя по стенам этой высокой светлой комнаты, выходящей окнами на расprostертую внизу Ниццу, на море и пальмы, вытянулась сотня, быть может, рисунков, где смелая, как открытие, линия словно подтверждает девственную белизну бумаги, сотня, быть может, рисунков, которые несут в себе свет, исключаящий самое мысль об этой Анне, исторгнутой из гроба, я все же скажу, что для меня (меня эти рисунки тотчас навели на мысль об истории Рене Анжуйского и прекрасной Анны) дело совершенно в другом: когда Анри Матисс сам, к примеру, утверждает (и ему следует верить), что он воспринимает живые модели, которые само сладострастие, точно так же, как растение, неodu-



Светлая комната в Симиезе

шевленный предмет,—это наталкивает на предположение, что и Рене Анжуйский видел перед собой не покойницу, но своего рода побудительное начало собственных грез, невыразимых в словах, некую отправную точку прекрасного, сокрытого в нем самом. Так и Анри Матисс.

Расстанемся на этом с Королем Рене, покойницей и ее дивными золотыми волосами.

ТАЙНА СВЕТОЙ КАМЕРЫ

В этой «светлой камере», если воспользоваться термином оптики, во дворце-лабиринте на высотах Симиеза, где великий французский художник продолжает свой опыт, в той же мере небывалый, что и предмет, воодушевивший короля, живописца и поэта, в этой светлой камере развешено до сотни, без преувеличения, рисунков, своего рода модуляций одной мелодии. Анри Матисс сам ищет объяснение тому, что он воплотил в

но так выразиться. Матисс еще не нашел пути к *Цветам зла*, я хочу сказать *своего собственного* пути... И только летом 1944, в дни Освобождения, он создаст литографии, история которых будет еще здесь описана, и только в 1947 он даст мне их для издания, во всяком случае то, что еще уцелеет после несчастья 1944 года.

Меня, возможно, сочтут слишком дерзким, поскольку я осмелился показать на сцене пророка, коий по вдохновению, ниспосланному свыше, предрекает будущее. Но я имел осторожность вложить в его уста только выражения, взятые у самих пророков.

ЖАН РАСИН
(Предисловие к *Гофолли*)

этих *завершенных* изображениях незавершаемого, и тем самым продолжает начатый эксперимент.

А я вижу тут, по правде говоря, своеобразное подтверждение двух давних истин, ранее не выраженных ни в живописи, ни в рисунке. Я имею в виду избитую присказку Бюффона: *Стиль — это человек* и причудливое заявление Гюстава Флобера: *Мадам Бовари — это я*.

ТЕЗА

Я могу сказать об этой светлой камере, что она так же не похожа на пещеру, как сам Анри Матисс далек от доктора Фауста.

АНТИТЕЗА

И в то же время я ощущаю себя в этой светлой камере, как бы в пещере. В другой пещере. Эти рисунки властно напоминают мне изобразительный язык далекой эпохи, когда человек рисовал на стенах пещер буйволов юной Европы. А это, естественно, ведет меня в тот итальянский грот неподалеку от Веспиньяно, где мальчик-подпасок году в 1290 рисовал углем или мелом все, что он видел и *виденьем чего не мог удовольствоваться*. По этим утраченным ныне рисункам открыл маленького Джотто проезжавший мимо Чимабуэ. В них — истоки творчества, потрясшего живопись и положившего начало ее новой истории. Именно в этих рисунках, связующих нас с примитивным изобразительным письмом человека — создателя знаков письменности.

И совсем на другом конце художественных исканий, для которых это — точка отправления, я нахожу своего рода итоговую точку дивной кривой этой многовековой траектории развития форм и красок — рисунки столь же чистые, как те первые опыты, рисунки, на этот раз венчающие творческий путь, воплощение высокого мастерства и воплощение человека, мира, — последние рисунки Анри Матисса на этих стенах, которые видятся мне стенами пещеры — неким отзвуком Веспиньяно и его противовесом для нашего сознания.

Но если Анри Матисс — антипод доктора Фауста, есть, согласитесь, в том, как он сейчас оборачивается и оглядывает всю свою жизнь, то есть свое творчество, что-то от юного Джотто, не сходство и не отличие, а своего рода *согласие*, своего рода гармоническое разрешение, которое так же, как покойница, и даже в большей мере, может быть предметом долгих, нескончаемых грез*.

Фауст навыворот, юный Фауст, который еще не может представить себя будущим доктором, Фауст-волокита, двадцатилетний распутник. (Примечание мая 1968.)

(Я хотел сказать, но не сказал, что самая тленность была для Рене Анжуйского, писавшего Анну, чем-то аналогичным чувственности для Матисса. Точкой отправления. Но при этом Король Рене так же не упивался влечением к смерти, как Матисс сладострастием. Это для зрителя картина Рене — тронутый тлением труп, потому что зритель видит в красивой мертвой женщине, уже съеденной червями, только изображение смерти. Точно так же, если взять хотя бы этот рисунок женщины, вне всяких сомнений весьма чувственной, охватившей себя руками, явно, потому, что ей доставляет наслаждение касаться собственного тела, чувствовать его, женщины, нарисованной Матиссом именно ради этого — ради этого сладострастного извива, не выразимого в словах*, — я почти уверен, что зритель, глядя на нее, привносит свои ощущения, которых не было у автора. Целомудренного. Как не вкладывал в свою работу никакой некрофилии и Король Рене. Все это заводит меня слишком далеко для скобок. Но вот. И тленность, и сладострастие (в равной мере) здесь — натура. Натура ведет, вдохновляет художника, но она — *объект*. Он ее воспроизводит, но сам он — натура. Его рисунок — кривая, порожденная, в частности, сладострастием. Но это сладострастие — не он. Так парабола описывает движение снаряда, но, будучи начерченной, не обладает его смертоносностью. И тот, кто ее изображает, вовсе не обязательно убийца. Ему, однако, присуще понимание того, что убивает.

По отношению к своей модели, женщине или цветку, рисунок Анри Матисса хранит высочайшее целомудрие интеллекта.)

АВИНЬОН — ЭТО НЕ ПОРТРЕТ РИМА

По ту сторону портрета:

Портрет — удивительное достижение человеческого духа. Бесценный момент искусства. Но момент. Провозвестие фотографии. Во французском искусстве он сыграл решающую роль: начиная с определенного периода именно портрет стал его основой. Но только до другого периода. Настал ли он? Не мне судить.

Портрет выделился в отдельную дисциплину. У него была своя социальная база. Он закреплял на стенах дома преемственность рода, его древность, его права. И всякий раз, когда в обществе происходили перемены и власть переходила в руки новых людей, они и их

Какой рисунок я имел в виду? Вероятно, несколько из *Вариаций* ...или, возможно, именно тот, где изображена турецкая княжна (1941). Я не вполне в этом уверен, память моя сохранила некий сложный образ, в котором переплетается несколько рисунков (1969).

Замените слово *портрет* словом *роман* и вы окажетесь в дебрях подобного же спора, подобных же нападков на определенный вид искусства. В 1942 году этот спор еще не начался. (Примечание 1967 года.)

Какая жалость!—говорила Гертруде Стайн ее прислуга, разглядывая обнаженную Матисса.—Сделать такое из красивой женщины!

И Гертруда Стайн:
«Значит, она увидела, что женщина была красивая!»

Так думал о себе, во всяком случае о своей прозе, Андре Бретон. (У меня нет стиля, говорил он.) Он ошибался—это отсутствие стиля и есть Стиль: Человек — это стиль. (Примечание 1967 года.)

близкие ощущали потребность запечатлеть на портретах—за неимением предков—самих себя. XIX век именно потому, что он был веком революций, стал веком портрета. Будущее портрета зависит не от предсказаний, которые делаются сейчас, а от того, как пойдет дальше история*.

Но нет в искусстве правила, которое в один прекрасный день не было бы решительно отброшено создателем произведения, основанного на презрении к этому правилу. Почему же должно быть иначе с общепринятой идеей, что живопись—это непременно портрет кого-то или чего-то, человека или яблока?

Я не говорю, что время портрета прошло. Я говорю, что есть люди, которые уже стоят по ту сторону портрета. И это особенно ощутимо здесь, у Матисса, когда смотришь на рисунки, в которых неподготовленный ум видит—и упорно захочет видеть всегда—портрет, поскольку на них изображена женщина, не похожая ни на какую другую. И он даже убедит себя—именно из-за деформации, из-за особенности этой линии,—что это, должно быть, очень похожий портрет неизвестного ему оригинала. Очень похожий, конечно. Но на кого? Взгляните на серию рисунков одной и той же головы, одного и того же лица, одной и той же женщины. Все они похожи, эти рисунки, только не между собой*. У этой женщины на пяти рисунках пять разных носов. Сходство в другом: сходство—это стиль. Иными словами, их единство—в авторе. Этого можно было бы и не заметить, если бы он не выбрал определенную женщину как *натуру*. Но он поступил именно так. Есть же странным образом *сходство* между Авиньоном, увиденным из Вильнёва, и Римом, увиденным тем же Коро. А ведь Авиньон не портрет Рима... Не знаю, понятно ли я говорю.

О СТИЛЕ

Стиль—это человек. Довольно широко известно, что такое стиль определенного писателя, как важен стиль в изящной словесности, и никому не приходит на ум спорить с утверждением Бюффона. Писатель, у которого нет стиля, чувствует себя униженным. Он словно бы и не существует*.

О стиле живописцев говорят редко. О создании живописцем стиля. Однако в живописи, даже больше чем в литературном языке, стиль—это художник. Важен именно стиль, и именно стиль для художника есть средство выразить что-то внезапно его поразившее,

какие-то отношения, которые вовсе не обязательно существуют вечно и для всех. Художник сообщает бессмертие преходящему мгновению, облекая его в свой стиль.

Объясню на примере из поэзии: возьмем *Озеро* Ламартина— можно подумать, что оно родилось в момент, когда автор ощутил по ту сторону общеупотребительных слов своего рода их перспективу, которая показалась ему драгоценной. Он зафиксировал ее в своем стиле. Что до остального, попробуйте перечтите стихотворение холодным взором: *Останови, о время, свой полет...*—общие места об убегающем времени. Но есть человек, через которого прошли эти общие места. Сам человек. Стиль.

Замок с двойным секретом, секрет человека, секрет стиля.

То, что Матисс хочет выразить,—это он сам. Его стиль—способ, придуманный им, чтобы выразить себя. А потом человек уйдет. Останется стиль. Великий стиль, господствующий стиль эпохи. И в нем, вполне вероятно, увидят все что угодно, но не только человека, который так не похож на Доктора Фауста.

Кстати, Доктор Фауст наших дней, если только он не призван в армию, мечтает где-нибудь в недрах Европы и спрашивает себя, сможет ли он когда-нибудь повторить Матисса. Не этого человека, такого непохожего на него. Его стиль.

А ведь это — человек.

НОС МАДАМ БОВАРИ,
БУДЬ ОН ПОКОРОЧЕ...

Нам кажутся причудой слова Флобера: *Мадам Бовари*—это я... Матисс не говорит, что эти восточные женщины, закручивающиеся и раскручивающиеся на его рисунках, наподобие веточки плюща, которую он переносит вместе с ее прозрачными корешками из вазы в вазу, что эти восточные женщины — он сам, но тем не менее они его выражают.

БЫВАЮТ ПОРТРЕТЫ
И ПОРТРЕТЫ

В них он понимает себя, но, надо полагать, он понимает и их тоже.

Взять хотя бы случай с американкой, портрет которой он рисовал. Он сделал с нее множество рисунков.

Теофиль Готье о Пуссене:

...хотя он и прожил большую часть жизни в Риме, где и умер, он тем не менее оставался французом, и мысль у него господствует над ощущением. Природа не воздействует на него непосредственно своей прелестью, он видит в формах только средства выражения¹.

¹ Матисс прочел это на полях моей рукописи и удивился: *И это сказал Готье?* Он не верил, что Готье на это способен. (Примечание 1967 года.)



Голубая обнаженная. Балтимора, Музей искусства, коллекция Кен

Она захотела забрать все, потому что нашла в них все свое семейство — мать, дядю, двоюродную сестру... И, я полагаю, какие-то моменты себя самой, до того ей неведомые. Настанет день, когда она будет такой, как на этом рисунке, и она бывала как на том вон. Матисс ее тогда не видел, точно так же, как не знал он и ее матушки, пребывавшей в Коннектикуте. Тут нечто большее: он ее понял. И через нее еще уйм вещей.

ПО ТУ СТОРОНУ ПОРТРЕТА

Да, человек начертил траекторию брошенного камня или ружейной пули и этой кривой изобразил их в *своем человеческом стиле* — как нельзя более похоже. Но ведь это не портрет пули или камня. Это знак. Отличие человека от других животных в том, что человек говорит и пишет, рисует, фиксирует музыку. Его отличие в изобретении и употреблении знаков. Обезьяна копирует жест человека, человек называет жест, называет обезьяну. Имя — не портрет. Но интеллект человека

таков, что в имени есть сходство с предметом. Часто на языке, который не является языком этого человека.

Рисунок — язык в этом чудесном смысле. Я повторяю, человек берет пулю и записывает кривую ее полета, и к рисункам Анри Матисса это приложимо более, чем к любым другим. Но только кривая здесь — функция двух координат: одна из них — эта женщина, предмет, натура... другая — Анри Матисс, ось X, абсцисса.

Вот и второй секрет замка. Секрет человека. Анри Матисса, этого незнакомца...

ТОЧКА ЗРЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ

Впрочем, почерков у Матисса несколько, стиль — один. Иногда он берет перо рондо или же школьное; вы меня понимаете — есть у него рисунки, сделанные, не отрывая руки, линия здесь обрывается только тогда, когда все уже позади, рисунки белые, будто признание, а есть другие, с тушевкой, живущие тенями, и, наконец, третьи, где тени господствуют, эти живут редкими бликами света. Все зависит от медиума — шрифт может быть косой, английский, курсив... Но рука все равно узнается. Человек. Заменим искусствоведа, который нас утомляет, графологом. Что он нам скажет об Анри Матиссе? Что тот последователен и, безусловно, наделен даром определять расстояния между предметами, соотношения объемов, весомость какой-нибудь головы. Не очень-то мы продвинулись. Самое таинственное у него, возможно, неповторимое понимание перехода от ткани к плоти, того, как скрещиваются всякие скользящие части женской одежды и сама женщина, как изгибаются все эти бретельки и ленточки на бедрах, у подмышки, над грудью. Понимание множества женских секретов, не объясненных ни в одном словаре*. Слова тут бессильны, но линия Матисса совершает открытия. Каждый новый рисунок — словно еще одна буква в алфавите. Поймут ли меня, если я скажу, что Матисс обладает гением дубль-ве? С той, однако, оговоркой, что на первый взгляд он никогда не идет дальше трех начальных букв азбуки — *a, b, c*. Вот этим-то он нас и проводит, проводит за нос. Как бы подсказывая — это легко. Его легкость — обманчивая видимость. Матисс — автор трудный. Не случайно он иллюстрировал Малларме. Но Малларме рядом с ним прост: трудность Малларме на поверхности. Чтобы найти эквивалент легкости Матисса, следовало бы поискать меж музыкантов. Бах, например. Бетховенского в Матиссе ни на грош.

Секреты любовника. Или, во всяком случае, молодого человека, того, для которого грация — открытие этого года. (*Примечание 1958.*)



Рисунок Н³ из серии «Темы и вариации»,
чернила

Он сказал как-то об одном крупном современном писателе*, одном из тех, о ком даже не спорят, кем единодушно восхищаются, кто на время предстает для нашей вселенной фигурой в масштабе Гёте: «Он думает, что все это...— и жестом обвел свои рисунки,— что все это ловкость рук, не больше!» Какое непонимание! И я не исключаю, что художник презирает его за это непонимание, хотя вида не подает. По-моему, эти слова освещают многое. Они достаточно точно характеризуют писателя, о котором идет речь, полагающего, что все сводится к технике, к сноровке, что стихи пишут, как ездят верхом,— благодаря развитию и тренировке определенной группы мышц.

Разумеется, в рисунках Матисса есть также и мастерство. Но также. Названному нами выше писателю не дано понять как раз того, что существуют люди, задавшиеся целью выразить несказуемое, да, несказуемое. Тут не возьмешь ни хитроумием, ни сноровкой. Из всего предшествующего можно вывести лишь одно: для меня Матисс один из таких людей. И если вы вдумаетесь, то, вполне вероятно, заметите, что сей знаменитый писатель для меня, напротив, не имеет ничего общего с несказуемым. Ему хватает хлопот, чтобы придать уклончивую форму тому, что ясно*.

ТОЧКА ЗРЕНИЯ МИКЕЛАНДЖЕЛО

Хорошая живопись уже сама по себе благородна и благочестива, ибо ничто так не возвышает душу знатока и не пробуждает в ней благочестия, как самая трудность достижения совершенства, которое ведет к Богу и с ним соединяет: ибо хорошая картина—это не что иное, как отблеск божественного совершенства, тень его живописи, музыка и мелодия наконец, и только великий ум может воспринять ее, и то с трудом; потому она так и редка, что лишь немногим дано возвыситься до ее понимания и обрести умение ее создавать.*

Я поторопился, заявив, что мне не важно, что именно Микеланджело мог сказать своему собеседнику. Любопытно, как отнесся бы Матисс к этому определению хорошей живописи. Следует знать, что непосредственно перед этим Микеланджело в разговоре с Франсиско да Олландой осудил фламандскую живопись за стремление писать, главным образом

...для того, чтобы пленить поверхностный взгляд, либо вещи, приятные ему, либо такие, о которых нельзя сказать ничего дурного, например святых и пророков. По большому

Поль Валери тогда был еще жив: теперь я называю его имя во избежание домыслов (1968).

Это было написано в 1942, я не мог тогда простить Валери некоторых текстов, например его вступительной речи при приеме в Академию. Сегодня, как и в пору, когда мне было двадцать лет, *Вечера с господином Тестом* или *Песнь Колонн* заставляют обо всем этом забыть (1970).

Теперь, когда эта книга закончена, или почти закончена, мне представляется необходимым попросить читателя вернуться к этой статье, после того как он прочтет *И тот, кто верил в небо...* А потом посмотрите на скульптуру Микеланджело Пьета.

части это ткани, домишки, ярко-зеленые поля в тени деревьев, реки и мосты, то, что именуется «пейзажем» с множеством разбросанных там и сям фигур.

И если каждый волен понимать бога в первой цитате на свой лад, у каждого свой бог, то микеланджеловский поиск совершенства, который отвергает то, что именуется пейзажем (я назвал это портретом), ведет нас, пожалуй, напрямик к Анри Матиссу и его последним рисункам, ибо только очень острый ум может ощутить их трудность. Музыку, наконец, мелодию.

ПАЛИТРА ОБЪЕКТОВ

Матисс не единственный художник нового времени, занявший позицию по ту сторону портрета, или пейзажа, как выразился бы Микеланджело; разве еще не понятно, что это одно и то же? Однако приговор, вынесенный этими художниками объекту, совсем иного рода. Некоторые из них заявляли, что они вообще не рисуют и не пишут с натуры. Другие пренебрежительно ее третировали. Третьи, наконец, выдумывали вещи, когда их писали, или воображали, что так делают. Все это не имеет никакого отношения к Матиссу. Все это чертовски от Доктора Фауста.

Матисс не может обойтись без натуры. Напротив, он всегда тщательно выбирает свою модель. Разве не скажет он раздосадованно о девушке, с которой сделал столько рисунков, сколько звезд в небе*, что вот теперь она уезжает и с ее отъездом для него иссякает некий источник вдохновения? Пройдитесь по этим комнатам в Симизе, где полно вещей, тканей, мраморных столешниц, цветных драпировок с полотен мастера: здесь прежде всего поражает отбор, и именно о нем следует задуматься, чтобы понять, за чем гонится Матисс. Вот его подлинная палитра, палитра объектов, с которыми случай, досуг и мысль художника ведут нескончаемую игру до тех пор, пока внезапно не проявится искомое соотношение между плодом и столом, между листом и женщиной, и тогда, отбросив все остальное, художник запечатлевает его навечно.

Палитра объектов нечто совсем иное, чем палитра красок. Она ближе к словесной палитре, которой владеют поэты. Она не техника. Ошибка, допускаемая обычно при самых общих сравнениях поэзии и живописи — сравнениях, подчас праздных, но иногда проливающих свет, — состоит в том, что технику путают (смешивая слова и краски) с отбором, в котором кроется великая тайна искусства, всех искусств, я хочу сказать:

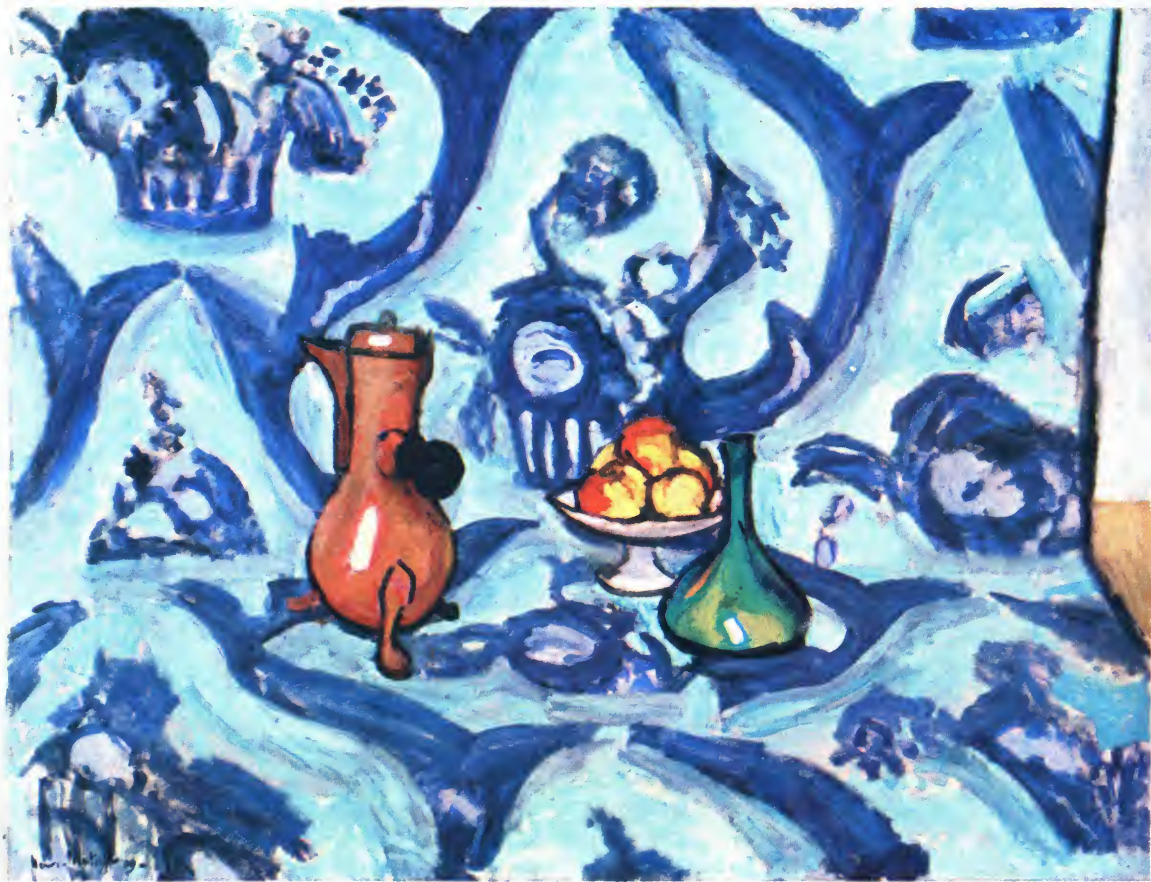
Я преувеличиваю, но и сотня звезд — уже небо, так же как в живописи тридцать листьев создают иллюзию целого дерева (1969).

Примечание, пропущенное типографией в 1943 и восстановленное в 1961:

Матисс говорит мне: «Вот уже несколько месяцев я ищу новый объект. Сам не знаю что... Мне необходим шок...» (Беседа 18 марта.)

Не существует словарей для художников: как мне жаль их!

¹ Примечания без даты относятся к 1942.



Натюрморт с голубой скатертью. 1909. Ленинград, Государственный Эрмитаж

тайна человека. Почему любишь это, а не то? По ту сторону портрета стоит человек, выражающий себя*. Свой вкус, свои отношения с миром, свое понимание мира.

И если в XVI веке Микеланджело мог сказать: *И только творения, создаваемые в Италии, достойны именоваться истинной живописью, почему хорошая живопись и называется итальянской...*— поскольку именно итальянская живопись выражала тогда понимание мира — божественное совершенство на тогдашнем языке,— то разве не мог бы сейчас воспользоваться теми же доводами Анри Матисс, вздумай он настаивать на великолепии французской живописи? Только захотел ли бы он? И не в том дело, что это было бы затруднительно или рискованно. Поистине только произведения, создава-

Еще раз — но главное ведь — человек

емые во Франции, могут быть названы истинной живописью и т.д.

Не знаю, склонен ли Матисс быть столь же несправедливым, сколь был итальянец к фламандцам. В одном из углов той комнаты, где развешены его рисунки, есть фотографии византийских мозаик из святой Софии, к которым он часто возвращается, говоря о том, что его занимает*. Матисс много путешествовал. Я полагаю, его культура шире, чем была культура Микеланджело, во всяком случае в том, что касается живописи. Выбор Микеланджело ограничивался Италией. У Матисса *палитра*—в том смысле, в котором я употребляю это слово,—гораздо более богатая. Поистине вселенская. Следовало бы обозреть также и эту палитру. И тот факт, что она простирается далеко за французские пределы, ни в коей мере не противоречит сказанному. Французская живопись ведь не заключена в границы Франции. На примере Анри Матисса, который даже свою *натуру* черпает далеко за пределами пунктирной линии*, обозначенной на административных картах, нагляднее, чем на любом другом, видно, что эта живопись прежде всего — излучение.

ПОТОМКИ—МЫ САМИ

Именно в своих рисунках Матисс находит наконец удовлетворение, заключающее в себе нечто божественное—то самое совершенство, в котором создатель *Страшного суда* узнавал, как он полагал, Бога*. Но это не делает его, подобно Микеланджело, несправедливым к фламандцам или японцам: он, на мой взгляд, пожалуй, несправедлив к собственной живописи. Когда говорит великий художник, многое следует запомнить. Но когда он судит самого себя, нужно уметь пропускать мимо ушей то, что он говорит. Твердо, почтительно. Разве мы не берем до известной степени реванш, видя в нем отчасти *свою* натуру. И во многом — свою Францию.

КИНОЛЕНТА ОЩУЩЕНИЙ

Я ему как раз высказывал это. Или нечто подобное*. Но его, по правде говоря, интересовало другое; хотя связь между первым и вторым была очевидной. Как если бы мы перешли к следующему рисунку. Я замечаю, однако, что не объяснил главного. Главное — это *серийный* характер рисунков, которые я рассматриваю, пока мы беседуем. Как в бильярде. То есть любой рисунок сам по себе уже карамболь, но каждый следующий удар

*Здесь в связи с упоминанием о мозаиках святой Софии художник поставил крестики и написал карандашом на рукописи 1942 года, словно объясняя, почему у него висят эти фотографии:

Византийский крест, воображение и разум.

(Заметка, на которую я обратил внимание только в 1968 г.)

*Гению сейчас открыты более широкие просторы, чем прежде; он в меньшей степени ограничен своим народом, своей эпохой; проявив терпение и энергию, он может выйти за их пределы, жить в другом месте, найти себе приют и обитель. Вы встретите здесь человека, который на протяжении шестидесяти лет глядел только на ваше солнце; в Риме ли, в Париже, отсутствуя, присутствуя, он видел его всегда глазами XVI века. По этим последним словам ясно, что речь идет не о Матиссе, а об Энгре и что эта цитата взята из Ипполита Тэна.

Бразилия, Мартиника — надпись А. М. карандашом, на полях. (Переписано в 1968)

Дальше читатель увидит, как это, написанное в 1942 году, прозвучит эхом слов, которые произнесет А. М. шесть или семь лет спустя в связи с часовой в Вансе. (Примечание 1968.)

Первая версия: Я показал ему написанное. Изменения связаны с нашим разговором на следующий день: мы вернулись к месту, которое А. М. плохо понял и которое я, впрочем, исправил (1966).

Здесь Анри Матисс поставил мне карандашом на полях хорошую отметку — две буквы Т. В. I.

¹ Très bien — очень хорошо (франц.)
—Прим. перев.

использует положение, созданное предыдущим. Модель, т.е. определенная расстановка предметов или поза женщины, *захватившая художника*, будит вдохновение, и под рукой рождается рисунок, разумеется, благодаря вработавшейся руке, но — и Матисс на этом настаивает — без участия художника, без его вмешательства в работу руки. К этому я еще вернусь. В законченный рисунок он поправок не вносит. А между тем художника не оставляет ощущение, что рука сказала еще не все, она не исчерпала чувства. Рука точно таким же образом делает рисунок номер два. Затем номер три и так далее. Внезапно художник ощущает, что он выразил искомое, или чувствует, что его воодушевление иссякло. Он отодвигает листы бумаги. Серия закончена (все это только приблизительная схема, чтобы облегчить вам понимание дальнейшего).

Но вот как опасно быть схематичным! Матисс перебивает меня. Объясняет мне, что именно хотел сказать он и чего не донес из-за излишней торопливости я; он объясняет мне все это — учитывая, что я писатель, — словами, доступными писателю. Каждый рисунок — подобие фразы, писатель ведь не оставит, не бросит фразу незавершенной. Фраза должна быть законченной. В этом смысле каждый рисунок — незаконченное целое. Или, если вам больше нравится, — стихотворение. Потом художник, живописец или поэт, создаст (вложив в это весь опыт предыдущего рисунка, фразы, стихотворения) новые стихотворения, рисунок, фразу и еще стихотворения или рисунок с большим наполнением. Или если взять в пример акробата, который выделяет какой-нибудь курбет... Курбет сделан, но акробат ощущает в нем скованность, тяжесть, отсутствие полной гармонии, и он выполняет его снова — второй курбет не правка первого, а новая попытка, учитывающая опыт предыдущей... Потом Матисс отказывается и от акробата, этот образ ему не подходит, так как он может породить ложное представление о несовершенстве линии первого рисунка, нет, это не годится... его линия всегда совершенна...

И тут, быть может даже не отдавая себе сознательного отчета в том синтезе, который он осуществляет, художник вдруг отбрасывает поэта и акробата, отдавая предпочтение пианисту. Корто. Когда Корто репетирует, он механически отрабатывает технику. И только перед публикой, используя весь накопленный им технический опыт, он сыграет вещь во всех ее нюансах. Так вот...

Я понимаю, что именно тут важно для Матисса: сравнение с пианистом тоже хромает, но А. М. нужно

*Проследить: мультипликация... На меня накинута за сравнение Матисса с Уолтом Диснеем... А все же в этой девушке на стенах Симьеа есть что-то от Белоснежки*¹.

Ремарка: слова захватившая художника вписаны карандашом рукой Матисса (1968).

Читая в рукописи *Но вот как опасно...*, Матисс рассердился и написал карандашом: *Кто это схематичен?*² Только уж не рисунки. Никогда не следует быть схематичным. Потом, прочтя дальнейшее, зачеркнул свою ремарку (1968).

Он любит, однако, рассказывать, что Андре Массон, который был в цирке Медрано с друзьями, сказал потом: увидев Раствелли, они невольно вспомнили о Матиссе... Жонглер — не акробат, он ближе к пианисту.

¹ Сейчас (1968) мне смешно, что в 1942 это казалось необычайно смелым. Нужно бы найти эквивалент в теперешних рисованных лентах: Жodelь или Барбарелла. Уолт Дисней уже классик.
² Не догадываясь, что это относится ко мне самому.

На полях, карандашом, рукой Матисса:

Корто
Шопен
эта пустыня

(Переписано впоследствии, 1946.)

Я работал годами,— не раз говорил он,— чтобы услышать: Это Матисс, он весь здесь!..

Дальше вы увидите, что он повторит ту же фразу по другому поводу. Здесь А.М. написал для меня на полях, как своего рода напоминание, только последние слова: *Это Матисс, он весь здесь...*

Примечание 1967 по рукописи 1942.

белым— вписано рукой Матисса. (Примечание 1968.)

передать законченность, которая есть и в сугубо техническом репетиционном исполнении Корто, ему необходимо подчеркнуть самоценность, безукоризненность каждого отдельного рисунка. Матисс боится, как бы я не создал своим косноязычием впечатление, что хотя бы один из его рисунков может быть приблизительным. Техническая добросовестность рисовальщика не уступает добросовестности поэта, акробата, пианиста. Художественная добросовестность— основа всех высказываний Матисса. Не следует забывать, что ему, как он говорит, не по плечу непринужденность Микеланджело.

Сравнение с Корто увлекает А.М. Он говорит о Корто ради того, чтобы я правильно понял его самого. Внезапный страх Корто перед публикой, страх Казальса или Тибо. И он, Матисс, тоже испытывает этот страх. Внезапный страх перед белым холстом. Пусть прошли долгие годы, пусть пришла слава: он так и не избавился от этого страха.

Я пишу здесь об этом, потому что хочу, чтобы вы ощутили, что именно смущало Матисса на предшествующих страницах. Смущало— это слишком сильно сказано. Смутить его невозможно. Он ни за что на свете не выказал бы смущения. Но позволим себе эту маленькую хитрость. В голубых глазах, наблюдающих за мной, хитрецы хоть отбавляй. Знаете игру: мальчик стоит лицом к стене, нужно подобраться к нему так, чтобы он не заметил вашего движения,— он внезапно оборачивается, и тогда вы застываете в самой невероятной позе— невероятной, но подлинной, как выражаются газеты. Мальчик— этот голубой глаз— ежесекундно ловит мир на промашке, на движении и заставляет его замереть в невозможной позе. На предшествующих страницах Матисса смущала не суть сказанного и не то, что сказанное принадлежало Микеланджело, но вообще вторжение Микеланджело во все это. Почему? Я попытался это понять, и, как мне кажется, дело в том, если резюмировать, что Матисс опасался, как бы это имя не породило недоразумения. Я хочу сказать, что Матисс питал известное недоверие к людям Возрождения, Микеланджело, Винчи... К этим людям, втайне занимавшимся анатомическими вскрытиями. К этим расчленителям человеческого тела. Им было важно не схватить руку в движении, но узнать, какие там внутри косточки, покровы, сухожилия. Что и говорить, сказал он даже, сказал мне лично, искусство Возрождения, безусловно, было декадансом, чудовищным декадансом¹.

¹ Эта идея, казавшаяся странной в 1942, в 1970 стала общим местом: люди забывают, откуда идет то, что они говорят, это возникает как бы само собой, в воздухе.

(Это не значит, что сам Матисс относится или когда-либо относился пренебрежительно к анатомии. Он ее проработал. Он, например, два года, целых два года, копировал тигра Бари на вечерних курсах муниципальной школы на улице Этьена Марселя, сначала глядя на модель, потом закрыв глаза, определяя объем на ощупь. Не удовлетворяясь этим, он попросил одного из препараторов Школы изящных искусств добыть ему расчлененную кошку, чтобы изучить ее спину и лапы. Но разница между ним и художниками Возрождения в том, что для них это было главным в работе, что они ждали от анатомии элементов конструкции, композиции произведения; в то время как для самого Матисса, после того как он изучил, понял анатомию и приступил к работе, дело уже не в анатомии, но в *чувстве*.)

ОПЛЕУХА¹

Нет ничего удивительного, что он не находит общего языка с уже названным знаменитым писателем, с человеком, у которого на все есть готовый рецепт, с Али-Бабой поэзии. И это возвращает меня к вопросу о руке, о мастерстве, о независимости рисующей руки. Этот писатель превозносил *решительность* линии Матисса. Такая оценка вызывает у А. М. улыбку. Разумеется, он не может быть недоволен *приобретенным мастерством*², отправной точкой его рисунка. И даже говорит мне не без гордости о своей линии: «Неплохо для семидесяти двух лет!» Несогласие связано со словом «решительность». Решительность? Ничего подобного. Убежденность — вот что это такое.

Голубые глаза вспыхивают: «Когда вы даете оплеуху, вы ведь не мнетесь, не тянете. Нет, это порыв. Но этот порыв не решительность, а убежденность. Оплеуха отвечает убежденно...»

Его рисунки — оплеухи, одна за другой. И останавливает руку только уверенность, что в последнюю пощечину вложена вся убежденность. Порыв пресекается, остыл, к нему не вернешься...

Отсюда и комментарии Матисса к моему истолкованию слов *Мадам Бовари* — это я. Это настолько верно,

¹ Подзаголовок, снятый по ошибке и восстановленный в 1966 году.

² Матисс подчеркнул эту фразу, отсылая тем самым к заметке на полях (1966).

на вечерних курсах и т.д. — уточнения потребовал сам Матисс. Я тогда сказал ему, что хорошо знаю это заведение, потому что в 1917—1918 гг. не раз дежурил там как военный врач — в предвиденье тревог — и потом вывел эту школу в *Анисе*, в одной ночной сцене. А. М. непременно хотелось взглянуть на это место из романа, но отыскать его в 1942 году в Ницце было неприятно: столь же химерическим, как найти Кро! И вот обидно, позднее, в предисловии к *Перефрестному собранию романов* Эльзы Триоле и Арагона, там, где я говорю, что в романе это место выведено под названием Медвежьей улицы, в результате типографской опечатки, улица Этьена Марселя названа улицей Сен-Марсель. (Примечание 1968.)

Читая мою рукопись, Матисс здесь уточняет (это относится к словам, которых в книге не осталось):

Рука, которая овладела мастерством, но которую я заставил забыть приобретенную технику... Знаете, эту легкость руки... пресловутую легкость руки, как было сказано о ком-то: у него очаровательно легкая рука! (Переписано в 1966.)

Карандашом, рукой Матисса:

Когда мне нужно заполнить разрыв между двумя нажимами, образовавшийся от того, что в пере не было чернил, мне не удается, как бы ни был мал пробел, сделать этого, не дрогнув, не нарушив линии (линии — перечеркнуто), полета линии. (Добавлено в 1968.)

На полях снизу вверх рукой Матисса, карандашом: как и последующее рассуждение о портрете модели... (Списано в 1968.)



Автопортрет. Июль 1947

говорит он, что, если какой-нибудь надоеда прерывает сеанс¹, художник, вернувшись к работе и найдя модель, например женщину (мадам Бовари), совершенно такой же, как он только что ее оставил, рисовать уже не может. Порыв пресекался. Значит, то, что воспроизводил рисунок, было в самом художнике. А теперь — мгновение ушло.

ГИДРОПЛАН

Моему Микеланджело А. М. явно предпочитает мои пещеры. И в самом деле, доисторический человек со своими дикими быками больше подходит для сравнения с ним, чем возрожденцы. Тот тоже давал свободу своей руке. Бездумно воспроизводил увиденное. Когда его поражало то, что он увидел. Бездумно. Механизм один и тот же. Но. В этом коротком *но* вся тайна голубых глаз. В том, что эти голубые глаза объяли весь мир, всю историю живописи, всю многовековую культуру, весь опыт человека под всеми небесами. И здесь Матисс прибегает к сравнению. Некое *как* должно пояснить это *но*...

«Поймите, я — как гидроплан. Он должен взлететь. Для этого нужны поплавки, которые его несут, которые его несут... Но вот он взлетел. Поплавки уже ни при чем. Как только он взлетел, он забыл про свои поплавки. Они ему уже ни к чему. Поплавки — это все что угодно... Лувр... учителя... все, чему я научился... Главное тут — потеряться».

Есть что-то в таком роде у Аполлинера:

...Потерять
Но потерять в самом деле
Чтобы очистить место находке².

От своего гидроплана Матисс делает серию карамблей. Каскад *как* и *но*. О поэте говорят, что это из него рвется. Аромат, это всего лишь аромат (рука изображает некое подобие дыма). Но. Целый ряд операций, подводющих к творчеству, созданию, излучению аромата. Я готов остановиться на этом аромате, сказать, что рисунки, восхитительные рисунки Матисса, — этот воздух, этот аромат... Меня аромат как образ устраивает больше, чем вышеупомянутая оплеуха. Но.

В конце этой строчки написано карандашом и тут же зачеркнуто: *творить, чтобы жить*.
(Списано в 1968.)

На этом уровне (т.е. на полях у интервала перед *Поймите, я...*) Матисс написал: *это и отличает его от пещерного человека*.
(Списано в 1968.)

¹ Если он позволяет себе *префравть*, — предпочитает Матисс. (Взято с рукописи в 1968.)

² Перевод М. Кудинова.

Но, если вдуматься, есть ли разница между оплеухой и ароматом?¹

СНОВА ЭММА БОВАРИ

Мы вновь вернулись к мадам Бовари. То есть к модели. Матисс бросил походя, что непринужденность Микеланджело — это не его. Что же заставило его вернуться к мадам Бовари? Наверно, просто-напросто я сам. Потому что я заметил, как он вцепился минуту назад в мадам Бовари. Я-то склонен видеть в мадам Бовари модель-тип, и неплохо было бы поговорить о том, что есть от мадам Бовари в каждой модели, о провинциальности, например, модели, позирующей художнику, о том, какой хотела бы она себя видеть, о ее наивных ухищрениях, чтобы Матисс, то есть Флобер, дал о ней лестное представление, которого она ждет. И вдруг грубый голос грузного мужчины: *Мадам Бовари — это я!* Голубые глаза Матисса ничего не говорят. Матисс же говорит совсем другое.

«Для других модель — это некие сведения. А для меня — это то, что меня останавливает»*.

Опять камешек в огород Микеланджело.

ОРАТОРСКАЯ ПРЕДОСТОРОЖНОСТЬ

Матисс откровенничает. Я его не предам. Не стану имитировать этот тон, не поддающийся имитации. Не сделаю попытки ухватить его. Скопировать. Матисс здесь не будет моей моделью. Мне было бы чересчур страшно. Если принять во внимание мадам Бовари. Дело не в том, чтобы заставить его говорить то, что думаю я. Анри Матисс — это не я.

ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА

Фотограф, который только что приходил, потребовал, чтобы он надел свой красивый халат и чудесную шляпу. Фотографу было приказано не уходить, пока он не сфотографирует Матисса в халате. Мало-помалу складывается некий образ великого живописца. От него нельзя отступать. Публика будет сбита с толку. Как ни *противно* было Матиссу, а пришлось ему облечься в «халат»** и надеть шляпу. Спасибо, не потребовали, чтобы он держал палитру в руке — эдак, знаете, оттопырив мизинчик.

Слова как ни *противно* было добавлены Матиссом (1968).

** Не знаю, был ли это тот халат, который можно видеть на фотографиях, сделанных в Вансе после войны, или легкая подстежка из верблюжьей шерсти, которую иногда набрасывал на плечи А. М. Но фотографии, сопоставляя с великим человеком в

¹ На этот раз перечеркнул я сам: я написал сначала, насколько я теперь могу разобрать зачеркнутое: *пощечина, как аромат*, потом, очевидно, предпочел: *аромат, как пощечина*. Но это уже мое личное дело (1968).

Я боюсь, что в свою очередь принесу жертву на алтарь этого таинственного и нелепого культа. Боюсь представить вам, добрые люди, Матисса, которого вы ждете, в его нравственном халате, словесной шляпе, с палитрой, в патентованной обстановке гения. Не забудьте голубых глаз. Но спасают меня именно они. Талисман этой истории. Голубые глаза. Они не предусмотрены. Ни в репортажах иллюстрированных журналов, ни в Вазариевых *Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*. Таких глаз, как эти, не придумаешь. В них юмор и тайна. Одно не исключает другого. И если даже непринужденность Микеланджело не подходит Матиссу, есть в этих глазах раскованность, отнюдь не исключающая тайны. Не знаю, какие глаза были у Микеланджело, Вазари об этом не написал, а Франсиско да Оланда был слишком преисполнен почтительного трепета, чтобы говорить об органе зрения Микеланджело, но его глазам, должно быть, раскованности хватало с лихвой, если ее было больше, чем у Матисса, в какие-то минуты...

При чем тут, однако, мадам Бовари?

КОМЕДИЯ МОДЕЛИ

Есть пьеса, ничем не уступающая известным персонажам, которые ищут автора¹: это художник в поисках модели, если учесть, что модель — он сам. В первом акте художник обращается в киноагентство: ему нужна женщина, такая-то и такая-то... уточнения только осложняют дело... со всеми этими фигурантками, которые проходят через агентство, сам черт... Не говоря уж о тех, которые в ожидании работы просиживают день-деньской в маленьком баре неподалеку от театра Антуана... Эти непременно хотят на сцену, но на худой конец...² Я понимаю, что вам нужно... Первый акт пьесы дает автору возможность показать по крайней мере две существующие психологические системы: классическую психологию, представляемую директором агентства с его сигарой, толстым золотым кольцом, бюстом Наполеона на столе; и психологию гения, персонифицированную в художнике, который доводит неправдоподобие до того, что является в кабинет, уставленный зелеными картонными папками, облаченным в известный уже* халат и прекрасную мягкую фетровую шляпу, украшенную таянским венком.

¹ Имеется в виду пьеса Пиранделло *Шесть персонажей в поисках автора*. — Прим. перев.

² Фраза, вылетевшая из *Матисс-ан-Франс*, восстановленная в 1968.

интимной обстановке, всегда видят себя у Оноре де Бальзака (1967).

* Опять! Но это драматичнее, я хочу сказать, театральнее, чем подстежка верблюжьей шерсти (1968).

Второй акт — несколько дней спустя. Мы переносимся к художнику. У художника, естественно, мастерская, но мастерская, которая сама по себе уже немало объясняет зрителю, мастерская-лаборатория-салон, на пределе различных представлений о художнике: и представления, бытовавшего во времена Анри Батая — героя *Обнаженной*; и того, которое дает Франсис Карко, нечто в стиле «Лапен ажилъ»; и того, который выведен у... имя не имеет значения, книга называется *Монпарнасцы*; и того, каким он виделся доктору Фрейду (не путать с Доктором Фаустом)... короче, эта декорация сама по себе собрана из всевозможных психологий искусства от Вазари до Сальвадора Дали. Звонок, входит модель. Не годится. Другая. Еще одна. Целая процессия. Ни с чем не сравнимая возможность выявить психологию моделей, психологию натуры, проследив ее сквозь разные эпохи и системы, у разных художников. Модель для Рубенса, для Эль Греко, для Ван Донгена. А также модель Декарта, Спинозы, Тэна, Ницше. В итоге ничего не получается. Художник отказывается от этой системы поисков.

В третьем акте мы на империале омнибуса. Для удобства действие пьесы перенесено в эпоху омнибусов. Где-то на левом берегу, неподалеку от перекрестка Бюси...

Интересно, что подумают о моем Пиранделло голубые глаза. Но эта пьеса не обязательно комедия. Возможно, это драма. Во всяком случае, история любви. Не в том смысле, как у Ромео и Джульетты, но все же любви. Другой любви. Обнаружение модели, когда о нем говорит Матисс, — это всегда любовь с первого взгляда. В истории с омнибусом речь идет о ткани, висевшей в витрине лавочки старьевщика. Матисс годами писал картины с этим куском ткани¹. Он влюблялся с первого взгляда в цветок, в комнатное растение, влюблялся в медный котелок, в оловянный кувшин. И в женщин тоже, естественно. Так случилось с одной из них в один прекрасный день. В лавке антиквара. Она пришла, чтобы сбыть несколько вещей. Ей нужно было зарабатывать на жизнь. «Я не расставался с ней пять лет»².

Модель — это всегда любовь с первого взгляда. Была еще встреча на Мартинике, во время короткой стоянки парохода. Художник схватил такси, чтобы съездить к Монпеле. На обратном пути шофер попросил разрешения остановиться возле одного дома. Из дома вышла

¹ См. *Голубую скатерть*.

² Очевидно, это «Анриетта», но не пять лет, а шесть (1921 — 1927).

негритянка, вынесла шоферу гроздь бананов. Эта женщина была совершенством. Совершенством. Не Красотой. Совершенством.

Так и в Коллиуре: ржаной колос и три-четыре цветка. Есть в этом что-то несказанное. Бесполезно даже пытаться это выразить. Есть от чего прийти в отчаяние. Проходят два, три дня, и вдруг бац... Матисс так и произнес, *бац...* готово, он это сделал... И так легко, с ходу.

Вот в чем загвоздка для постановщика и всех Пиранделло на свете.

Ржаной колос, три или четыре цветка: живой организм.

Мадам Бовари, или Метаморфозы.

МАДАМ БОВАРИ-КРЕСЛО

На этот раз... Уж не пригрезилось ли мне, что это было в Сибуре? Матисс осматривал дом. Дом ему не нравился. У него на лице уже был написан отказ. Человек, показывавший дом, открывал двери. Взгляд. Нет. Ни в коем случае. Они поднимались и спускались по лестнице. Есть еще одна комната... но ее я вам даже показывать не стану, в ней нет ничего привлекательно-го. Но раз уж мы здесь... Мне хотелось бы описать этот жест Матисса — он рассказывает, глаза расширены, рот открыт, рука озабоченно поглаживает бороду, словно подчеркивая большим и указательным пальцами нижнюю губу, и вдруг он разводит руки в стороны, поворачивается всем телом. Я, конечно, видел Матисса, но я не видел комнаты, а она была желтая, на стене висела темная гравюра, и еще там было красное кресло (в стиле Людовика XV — Наполеона III¹) и множество всякой мебели, он быстро перечисляет вещи; провинциальная комната, такой глубокий покой, такая прелесть... «Не знаю, что она мне напомнила, может, Евгению Гранде?» И окно. Окно выходило в сад, который упирался в холм, совсем близко, рукой подать, и от самого окна — тропинка в гору... Неба нет. Только сад, дерево, дорога. Он называет при этом краски. Жест руки, как бы вверх по этой дороге. Той самой руки, которая, вы знаете, рисует сама. Я не видел дороги, но видел взлет руки.

В желтую комнату он влюбился с первого взгляда. Он в ней остался. Кресло. Он без конца рисовал это кресло.

Заметка карандашом, перечеркнутая красным:

*Я мог бы месяцами работать с этой г-жой де Сенони!*¹

По правде говоря, листая позже альбом рисунков, Матисс опишет мне комнату и пейзаж точнее. Там было не одно окно, а два, он об этом забыл. И в простенке между окнами — зеркало, он видел в нем себя, рисуя. Одно из окон выходило на ограду, на прорезанную в ней калитку, лестницу, которая шла через сад... женщину, вскарабкавшуюся на стремянку среди деревьев, он видел не через это окно...

Тут-то он и вспомнил о втором окне (набросок для Комнаты в Сибуре).

¹ Этого уточнения потребовал Матисс, отметив на полях карандашом: *Людовик XV — Н. III. (Примечание 1967.)*

¹ *Госпожа де Сенони* Энтра, которая находится в Музее изящных искусств в Нанте. Как будет видно из дальнейшего, Матисс считал ее из-за своеобразного вздутия шенобразом определенного рода красоты. Иначе говоря, совершенством (1968).

Он без конца рисовал это кресло — «терпеливо, исподволь флиртуя с комнатой, чтобы глубже проникнуться ею и раскрыть ее секрет». Работа на подступах. Сблизить это кресло с другим креслом Матисса: барочной качалкой, которая стояла у него в комнате на Таити и которую он только и рисовал, хотя вокруг было это небо, этот невероятный пейзаж... Матисс сравнит это ухаживание, этот флирт с тем, как заговаривает зубы своей жертве карманник, вытаскивая у нее часы...

(Отнестись с опаской к этим дополнительным объяснениям Матисса, не придавать им большего значения, чем следует, понимать, что они просто свидетельство крайней стыдливости, и помнить, что главное — этот флирт, слово нарочито слабое, эта любовная история с желтой комнатой, с Таити.)

В последний час: Я наконец нашел возжеланный предмет, который искал целый год. Это стул венецианского барокко, покрытый серебряным лаком. Как эмалью. Вам, возможно, уже попадались подобные. Когда я натолкнулся на него у антиквара несколько недель назад, у меня зашло сердце. Он великолепен. Он просто вселился в меня. С ним я совершу медленный скачок, вернувшись летом к работе...

Письмо Анри Матисса автору, 20 апреля 1942 года.

(Так, от кресла к креслу, сменяют одна другую эти странные любовные истории. Роман с продолжением...)

Ему было хорошо в этой комнате. Иногда он видел через окно женщину в саду, она подымалась по дорожке, собирала фрукты¹, забравшись на приставную лесенку. Казалось, она — в комнате. Подъем. Дерево. Цветы. Потом Матисс сделал из этого картину. Ее приобрело государство. После той самой выставки в Музее Альби.

Мне хотелось сказать, что это вечная история: путешественника пленяет дочь или комната, на которых вовсе не рассчитывали, и путешественник остается в доме, королевский сын женится на Золушке, Матисс обосновывается в желтой комнате, и вот уже бал во дворце, Музей Альби. Но я промолчал, потому что передо мной были эти голубые глаза, эти колдовские жесты, словно запрещающие нарушать безмолвие, эта магия... Видите ли вы хоть немножко Матисса, который стоит и рассказывает все это? И комнату, такую, какие есть еще и сейчас, но только в самой глубокой провинции, кресло... Руки рисуют кресло в ватном тумане грезы.

Мадам Бовари-кресло... Это напоминает мне Овидия в *Метаморфозах*: *Os homini sublimē dedit...* Говорил ли он о Матиссе, о лице Матисса? Я вижу это лицо, повернутое к окну, поднятое, как того желал бог Овидия, к небу... *Caelumque tueri jussit*²... глядящее в небо, которого нет.

CAELUMQUE...

В комнате, где мы сейчас, в Симиезе, у Матисса, тоже есть небо, странное властительное небо, но оно не на потолке, а на стенах, вокруг женских лиц, которым здешний бог сообщил нечто возвышенное, нередко в этимологическом значении этого слова. Это небо — белое. Небо Матисса. В это небо вписываются лица или натюрморты, вписываются, не уничтожая его, заботясь о том, чтобы его сберечь — сберечь этот воздух, эту ровную белизну. Линия, ее изгиб, способ, которым она разграничивает пространство, — все рассчитано на то, чтобы не посягнуть на эту белизну. Сохранность белизны — акт глубоко сознательный. Матисс не раз обращал на это мое внимание, так же как в книгах, которые он иллюстрировал, — на композицию страницы, сбаланси-

¹ Я написал цветы, Матисс поправил. (Примечание 1967.)

² Странно, что в 1968 году, говоря о выставке Шагала у Пьера Матисса в Нью-Йорке, я во второй раз воспользовался той же цитатой, точно я сам был «Маленьким Ляруссом» своего детства, тем самым, с розовыми страницами... (Примечание 1968.)



Красные рыбки. 1914-1915. Нью-Йорк, Музей
современного искусства

Подобно женщинам, красота
которых расцветает от любви...
(1970).

Здесь Матисс написал каран-
дашом на полях:
и тем не менее на каждом
листе бумаги десяток оттенков...
(Списано в 1968)

рованность рисунка и текста... На кончике языка так и вертится строка Малларме: *Белая тревога*... Да, разумеется. Но культ чистой страницы у поэта, священный страх замарать ее только в своей основе подобен чувству художника, поскольку этот последний, как известно, владеет даром не замарать белизны — и я готов сказать, что листок, где прошла его линия, становится белей, чем он был, пока еще не утратил девственности. Белей — от этого осознания белизны.

Матисс обегает рукой всю поверхность стен, вплотную увешанных рядами его рисунков: «Вы видите, — говорит он, — повсюду белое... Я нигде его не убрал...»

Повсюду белое. Удивительное домино. День ото дня, от одного моего прихода до другого удлиняются эти ряды косточек, складывающихся с величественной медлительностью шахматных фигур, несколькими ходами подводящих партию к финалу; к прерванной серии в разных местах, где еще оставались пустоты, добавились новые рисунки, пустышка и четыре, пустышка и единица...

А вот новая серия — женщина под вуалью, наполовину прикрытая вуалью. Нет, на ней не домино... что *как раз* могло бы объяснить странность моей фразы... Но вуаль, которой она — то есть Матисс — играет и которая в действительности черная, здесь — белизна, отделенная снятой, несуществующей линией, разверстой подчас на бумагу, тоже белую, которая и превращается тем самым в вуаль, в газ вуали — в черное — именно из-за отсутствия рисунка, в *черное* именно потому, что белое... Об этой серии рисунков я мог бы говорить без конца.

ГДЕ ЦВЕТ МСТИТ ЗА СЕБЯ

(В те же дни, когда таинственно рождались эти рисунки, словно неожиданные модуляции уже проработанной темы, была написана и картина, порожденная, вне всякого сомнения, теми же поисками и с той же моделью, с той же вуалью, тем же художником, той же грезящей рукой... Но невозможно представить себе ничего более несходного, чем эти рисунки и эта картина: блондинка, в теле, с конфетно-розовым телом, сочетание свежести и зрелости. Вуаль? Но это вуаль, купленная в магазине. В ней нет уже той тайны. Я вовсе не хочу сказать, что тайна исчезла. Сохранилась тайна живописи, тайна художника. Но ни тайны вуали, ни тайны женщины нет. Картина великолепна. Красный цвет губ, повторяющийся в глубине, на стене... Матисс

показывает мне эту картину и с тревогой, которая недоступна моему пониманию: «Вы не находите, что это чуть-чуть слишком в лоб?... Чуть-чуть слишком Мане?»)

И я вас отсылаю к фронтиспису Матисс-ан-Франс, к строчке «Нега, роскошь...»

СООТВЕТСТВИЯ

Сходство между Матиссом и Мане. В глаза бросается несходство. Прежде всего разные эпохи, разные позиции. Но когда Матисс задает себе этот вопрос (*Вы не находите...*), это не так уж неожиданно. Ведь знаменитое четверостишие Бодлера (*Ты в черно-розовом полна внезапных чар*), адресованное Мане, могло бы быть адресовано Матиссу. Возможно, даже...

Так сходятся мифы, блуждающие по этой статье, словно бродячие коты: бодлеровский настрой Анны Авиньонской, написанной Королем Рене, и то, что заставило меня вспомнить о ней, едва я попал к Матиссу, художнику, в котором все — солнце. Контраст здесь — контраст эпох, не духа: *Нега, роскошь и покой...* — у Бодлера немало стихов, которые могут быть прочитаны в сатанинском свете, при свете лампы Доктора Фауста, или, напротив, хотя это и то же самое, при свете солнца наших дней — солнца Матисса. Немного отклоняясь в сторону от моего теперешнего сюжета — рисунков Матисса, — несколько слов об удивительном впечатлении, которое произвели на меня некоторые его полотна — *Красные рыбы*, *Художник и модель*, *Урок фортепиано*, *Интерьер с незабудками* и т. д., — у меня было ощущение, что я познаю здесь, что я, наконец, проникаю в интерьер, в чрево наших жилищ, домов, где мы живем, сами того не замечая¹; так, возможно, современники Шардена постигли тайну своих жилищ, глядя на его картины. Так ли уж далеко это впечатление от впечатления, создаваемого — пусть в ином стиле, в стиле иной эпохи — некоторыми строками *Смерти любовников* (например, *Диваны, глубокие, как могила*)?

О взаимосвязи Мане — Бодлер не говорят. Вглядитесь, однако, коль скоро мы заговорили о диванах, на чем лежит Олимпия. И эти знаменитые простыни. Матиссу Бодлер поклонялся бы, да — поклонялся, это бросается в глаза. Мне даже странно, что *Маяки* не завершаются еще одной строфой: строфой о Матиссе. Упущение, которое необходимо восполнить.

Известна картина Матисса, которая носит это название (см. ниже в Похвальном слове роскоши).

Не забывать о портрете Бодлера, сделанном Матиссом к Могиле Бодлера Малларме. Единственный портрет, выдерживающий сравнение с фотографиями Надафа.

¹ Я вспомню об этом в 1947, когда напишу стихотворение ГОВОРИТ МАТИСС. (Примечание 1968.)



Урок музыки. 1916. У рояля Пьер Матисс, сын художника, на втором плане — картина 1914 года «Женщина на табурете»

Я считаю необычайно важными эти взаимосвязи художника — духа великого художника, его мироощущения — и поэтов, чьи строки будят в нас глубокий отклик. И пусть это покажется здесь отступлением, не могу вести дальше разговор о Матиссе, не бросив на него свет этих священных огней.

Я уже упомянул Бодлера... Что касается Малларме, мне тут нечего сказать, поскольку Матисс опередил меня своими иллюстрациями к его стихам. Как-то на днях его неотступно преследовали строки:

И шелк, что благоухал,
Несбывшиеся мечты,
Не стоит волос твоих наготы,
Выплеснутой из зеркал!¹

И вдруг меня озарило: да ведь это четверостишье — Матисс. Подумав об этом однажды, невозможно уже прочесть его иначе. Матисс — в каждой строке. В каждом слове. Я хочу сказать, в самом синтаксисе; в том, как поэт сначала показывает нам ткань, потом рисунок на ткани и только после этого — тело женщины, волну волос, и, наконец, в итоге мы обнаруживаем, что речь идет не о женщине, но об ее отражении в зеркале.

ТУЧИ

По поводу этого четверостишья: Матисс мне указывает на его странное сходство со стихотворением из *Эмалей и Камей* (что в конце концов не может помешать мне видеть здесь своего рода последовательность двух рисунков, хотя одна рука уступила место другой: Готье — Малларме).

На горизонте облака
Прорвали синий небосвод.
Они идут издалека,
Как обнаженная из вод?²

Матисс полагает, что Малларме эти стихи знал. «Но, — говорит он, — надо быть неотесанным мужланом, чтобы повторить то, что сказано другим в предшествующую эпоху...» Он хочет сказать, что Готье только точка отправления. Малларме был бы *мужланом*, если бы он показал в своем четверостишье *торс*, который подымается из глади вод, превратившейся в зеркало, — он

¹ Перевод Е. Гулыги.

² Перевод Е. Гулыги.



Бодлер. Офорт, фигурирующий в книге «Поэзия Стефана Малларме» Скира, Лозанна. 1932

ограничился *волной волос*. Эта обнаженная — торс у Готье, волна волос у Малларме — дала толчок мысли художника. Он показывает мне серию рисунков, завершающуюся женщиной, которая высвобождается из облачного цоколя и поднимает свои волосы, соединяя, можно сказать, обе поэтические мысли. Есть тут еще и третья мысль, как бы выразить ее поточнее — нечто обратное тяжести, взлет, что ли, да, взлет — это уже собственный вклад Матисса: плод его личного опыта. Он протягивает мне небольшую, довольно темную любительскую фотографию, бросающую удивительный свет на всю эту историю.

На фотографии заморский пейзаж. Таити, наверно. Едва вырисовываются островки, но над ними, почти не отделяясь от воды, тяжело нависает огромная туча, она кажется удивительно близкой, словно ствол колонны на цоколе. Это не далекое плоское облачко высоко в небе: нет, она совсем рядом, кажется, что можно обойти ее кругом, дотронуться до нее. Это похоже скорее на дирижабль, чем на тучу, говорит Матисс. Меня огромная туча невольно наводит на мысль о гигантской статуе, о чем-то вроде Ники Самофракийской на носу корабля. Матиссу это зрелище припомнилось, когда он взялся иллюстрировать Малларме. Он нашел фотографию, и именно она, именно эта туча, породила обнаженную женщину, породила это движение, скованное снизу своей ураганной маткой.

Таким образом, Матисс сумел пойти дальше Малларме, как сам Малларме пошел дальше Готье.

РОНСАР И КРО

Пока что Матисс занят рисунками для Ронсара. В первую минуту я был этим неприятно удивлен*. Глупо, конечно, но со всяким может случиться. Я сказал Матиссу (еще до того, как ему пришло на ум поделиться со мной своим неприятием Возрождения в живописи): «Что у вас общего со всем этим Возрождением? Интерес к античности...» Он на мой вопрос не ответил. Сказал: «Вы так полагаете?» И показал мне свои первые рисунки. Женщина. Другая. А может, та же самая. И потом лица, сделанные одной линией, маски-заставки к каждому из стихотворений. В этих лицах, в этом повторяющемся лице, до ужаса графичном, было не больше смысла, чем в узорчатой буквице, так, орнамент... какое предательское слово по отношению к тому, что предельно обнажено, начисто свободно от всякой орнаментальности! Матисс сам нашел свой путь к

Я оставляю здесь это, а также все относящееся как к Кро, так и к Ронсару, в том виде, а каком это было написано в 1943, несмотря на то, что мне пришлось уже упомянуть об этой истории в тексте, который предшествует, хотя и написан в 1967 (*Авторская аннотация*). Продолжение этой истории будет дано дальше, в главе *Персонаж по имени Боль*, написанной в феврале 1968.

Все поле у этого параграфа Матисс изрисовал заглавными «Е», разукрашенными цветами. (Примечание 1968.)

Я мог бы указать примерно дни, когда все это происходило. В одном из писем Матисса к госпоже Мари Дормуа, которые хранятся в библиотеке Дусе и которые она разрешила мне посмотреть, я нашел письмо от 16 марта 1942, где он вслед за сообщением о Ронсаре для Скира пишет: *Не можете ли вы попросить, чтобы мне послали, вернее, передали Фабиани, ав. Матиньон, бывшая галерея Вейл, два тома стихов Шарля Кро, которые здесь невозможно найти. Изд. Сток, Ожерелье грифов, Сандаловый лафец — он оплатит за меня...*

16 мая того же года М. пишет той же Мари Дормуа:

Я буду в Париже не раньше, чем через несколько месяцев, так как в июле и августе должен поехать в Швейцарию, чтобы проследить за печатанием Ронсафа... Книг Кро я до сих пор не видел. Не просил ли я вас оставить их у Фабиани. Ему до сих пор не представилось случая. Может, лучше было бы почтой.

И наконец, в записке от 2 июня:

Только что получил 2 тома Кро и каталог ближайшей продажи. Благодарю вас... (Примечание 1968.)

Совсем рядом с моделью — в ней — глаза меньше чем в метре от модели, колени, почти вплотную к ее коленям — как в той самой комнате в Сибуре, где мне казалось, что я не существую. (Примечание Матисса, переписанное в 1968.)

А в другой день — девочек... — добавляет Матисс карандашом, на полях. (Отмечено в 1968.)

Ронсару. Любовные стихотворения. Елена. Быть может, теперь, после Матисса, Ронсара прочтут иначе, как этот шелк, что благоухал...

Я говорил ему: «Мне всегда казалось, что существует глубокое сродство между вами и поэзией Шарля Кро: почему бы вам не сделать иллюстрации к Шарлю Кро?» Матисс Кро не читал. Тщетно я искал для него *Ожерелье грифов* и *Сандаловый лафец* по книжным лавкам Ниццы. Нигде. Какая несправедливость! Кро невозможно найти, а Матисс здесь, во плоти, и мог бы его прочесть! Не много есть поэтов, до такой степени недооцененных, как Шарль Кро. Будь у меня под рукой его книги, достаточно было бы раскрыть томик наугад; я показал бы вам Матисса на любой странице. Но мы живем во времена, когда найти Кро невозможно. Я давно твердил, хоть меня и не понимали, что самый прекрасный французский стих — это восьмисложная строка Шарля Кро:

Ты ослепительно смугла...

Но вернемся к Анри Матиссу. А нечего и возвращаться: я все время только о нем и говорил.

С НАТУРЫ

Одна из главных тайн Матисса, я имею в виду те тайны, к которым привлекает внимание сам художник, — это двусмысленная роль модели: с одной стороны, он без модели не может обойтись, с другой — модель вдохновляет его на нечто настолько от нее свободное, что, к примеру, окно, которое глядит на голубое и залитое светом небо, превращается на картине в широкую черную полосу, а один и тот же зелено-белый мрамор оказывается то красным, то черным, покрытым сетью прожилок, и т.д. Не говоря уж о молодой девушке-брюнетке, которая выглядит на холсте рыжей женщиной зрелого возраста, а на этом рисунке — самой собой лет через двадцать. У Матисса можно найти десяток интерпретаций одной и той же цветной арабской драпировки, висящей здесь, на окне, как свидетельство верности и неверности художника.

Именно поэтому здесь, в комнате, празднично расцвеченной в честь несходства с самим собой одного и того же лица, одной и той же модели, мы — по ту сторону портрета. Я мог бы повторять стократ свою любимую строку!

Ты ослепительно смугла...

Так Матисс стократ возвращается к этому лицу, всегда похожему на себя и неизменно иному. Когда я заикаюсь о том, что меня смущает явное противоречие между его потребностью в модели и свободой по отношению к модели, Матисс неизменно настаивает (я отмечал это много раз) на определенных константах своих рисунков, на первый взгляд столь отличных один от другого. Рот, например. Он неизменно тот же. Именно у этой модели, нужно подчеркнуть. Для Матисса рот здесь, бесспорно, важнее всего остального. Вероятно, именно рот был решающим фактором при выборе этой модели. Матисс показывает мне, насколько этот рот совершенен, насколько он отвечает идее рта, как чудесно связан он со всем лицом, а эта легкая тяжесть в нижней губе, и, взгляните, губы не просто сомкнуты, но словно лхнут одна к другой, и этот изгиб, и... словом, он неистощим на эту тему.

«Я принадлежу — что вы хотите? — эпохе, когда работалась привычка ориентироваться на натуру, писать с натуры...»

Такому объяснению за счет воспитания не велика цена, и Матисс, будучи человеком внутренне свободным, отлично это понимает. Он продолжает:

«Когда я рисую рот, это должен быть действительно рот... глаз — действительно глаз... Посмотрите, посмотрите... вот здесь... а вот здесь... глаз это? Да или нет? Это глаз...»

Все это, вполне вероятно, говорится как в укор неким не называемым, но подразумеваемым художникам, так и в защиту того, что делает он сам, в защиту своей потребности в модели. Есть художники, которые напишут лицо — вот взгляните только на этот глаз, это ведь все что угодно, но не глаз... Это, конечно, глаз, поскольку он на лице, на том месте, где положено быть глазу, но не более того¹. У самого Матисса не так. Он, напротив, может поместить глаз где угодно, глаз все равно останется глазом. Как и грудь этой молодой женщины. Это грудь. На рисунке она вовсе не там, где у реальной женщины. Матисс поместил ее очень низко. Ему это было необходимо, чтобы уравновесить рисунок — один из той самой серии с вуалью. И правда, грудь была необходима именно тут. Прикройте ее рукой, сами увидите. Убрать ее отсюда невозможно. Но это именно грудь, а не просто линия, сообщающая законченность композиции.

Нет, но на нем было легче всего показать...—исправляет на полях карандашом Матисс в 1942 году (а я отмечаю это в 1968).

Матисс еще раз настаивает на полях карандашом: *Г-жа де Сенонн...* См. выше: это ссылка уже не на полноту шеи, а на легкую тяжесть губы, говорит о том, что Матисс сознавал природу притягательности для него определенного женского типа. (Списано и прокомментировано в 1968.)

Натура мне сопутствует, она меня вдохновляет,— скажет он еще. И попытается объяснить, как разрешается в нем противоречие между созерцанием и действием: Созерцательное действие, действительное созерцание... не знаю, как выразиться.

¹ Знак «глаз» не заключает смысла в себе самом, он имеет только контекстуальное значение. (Примечание 1968.)

Я не далек от мысли, что в этом противоречии движущая сила гения Матисса, огонь Матисса, его война, если выражаться, как Гераклит. Постоянно разжигаемая этой парой противоборствующих сил: воспроизведением и изобретением. Как только они достигают равновесия, рисунок рожден, рука останавливается. И тогда у Матисса двойственное чувство: это продиктовано женщиной, сидящей перед ним, однако рождено это им, не ею (все тот же гидроплан, забывший о своих поплавках).

Формы проявления этого противоречия многообразны. Например, воспроизведение, которое приводит не к портрету, а к тому, что отстоит от него дальше всего, — к знаку. Как раз в связи с моими рассуждениями о знаках и о рисунках пещерного человека Матисс и заговорил о рте своей модели, о том, чему этот рот ежедневно его учит и почему рот теперь всегда один и тот же. Полное воспроизведение. Полное сходство. Сходство со сходным ртом на рисунках, на других рисунках этого рта, сделанных им. Этот рот теперь у него в кончиках пальцев... Вот смотрите. Видите? В точности такой же. И итог этого познания, этой беглости воспроизведения, этой имитации — знак. Ибо он до такой степени хорошо узнал этот рот, что уже не столько его рисует, сколько пишет. Он создал для себя иероглиф рта, этого особого рта. Подобно китайскому знаку, означающему человека, птицу или тот же рот. И однако, это не просто рот — это именно тот рот, которому мы уделили столько внимания, та же чуть припухшая нижняя губа, та же манера плотно сжимать губы, тот же изгиб, тот же переход к подбородку... Но мы поднялись до высшего понимания этого рта, до его знака...

Матисс тянет меня в соседнюю комнату, хочет что-то мне показать: рисунки к Ронсару, лица-маски, помните, то самое повторяющееся и никогда не повторяющееся лицо, словно нарисованное с маху. «Я сам не заметил, — уверяет он, — мне показали...» И в самом деле, рот на всех этих лицах нарисован одинаково, один отличается от другого не больше, чем какая-нибудь буква в письме, написанном одной рукой. Буква может быть больше или меньше, иногда ее характер чуть меняется, но графолог тут не ошибется, почерк один, и «у» здесь всегда «у». На этих масках рот напоминает З, положенное горизонтально, своего рода усложненное S. Но при этом у него все признаки рисунка с натуры, терпеливой имитации рта модели, определенной модели, м-ль Х...

На полях у этого места означает «рот» Матисс распространяет свой пример и на другие женские знаки, к сожалению, я не могу, здесь во всяком случае, изложить нашу беседу, от которой остался только один знак, повторенный несколько раз, потом перечеркнутый карандашом, и надпись: *Тулон, квартал публичных домов (1968).*

(...Ваши губы словно буква «М» — месяц май на них. Он светит всем¹... да будет мне позволено процитировать самого себя, первый раз прощается...)

На полях, карандашом, — дюжина, если не больше, знаков «рот» нарисованных с маху, нечто вроде приплюснутого з (Примечание 1968.)

¹ Перевод Е. Гудыги.

«Наконец,—победоносно возглашает художник,—
взгляните... это не рот!»

Точно таким же тоном, как только что говорил:
«Это — глаз!»

КИТАЕЦ

Эту историю со знаками не исчерпать в нескольких словах *. Матисс возвращается к ней с разных сторон, путями, таинственными, словно лесные тропки, которые непохожи одна на другую, но все, как одна, выводят на ту же опушку. Последую ли я за ним сквозь эти дебри папоротников, заросли кустарников, по этим мхам? И снова он отталкивается от Малларме. От знаменитых строк:

Тонкий мастер, чистый сердцем,
Древний, как Китай.
О художник, ты китайцу подражай!
Он на чашечках из снега и луны
Пишет смерть цветка голубизны.
Тот цветок прозрачный — детству дань,
Он в душе, как голубая филигрань.

Он не раз еще вернется к этому шестистишью, от которого мысль его идет по меньшей мере в двух направлениях. Первое связано со строкой: *Тот цветок прозрачный — детства дань*. Напомните мне, чтобы я вернулся к этому. Мы пока изберем другое.

ИСПОВЕДЬ МАТИССА

Ты китайцу подражай, — говорит Матисс. Отсюда начинается исповедь художника. Она складывается из ряда наших разговоров. Мне хотелось бы передать суть, но я боюсь ее обкорнать. Он поверяет мне, что его творчество было долгим поиском, нащупыванием темы, вернее, формулы, знака для каждой вещи, и это подкрепляется другим признанием, более всего повергающим меня в смущение: «Я долго постигал свое ремесло, выходит, что до сих пор я как бы только учился, вырабатывая свои выразительные средства».

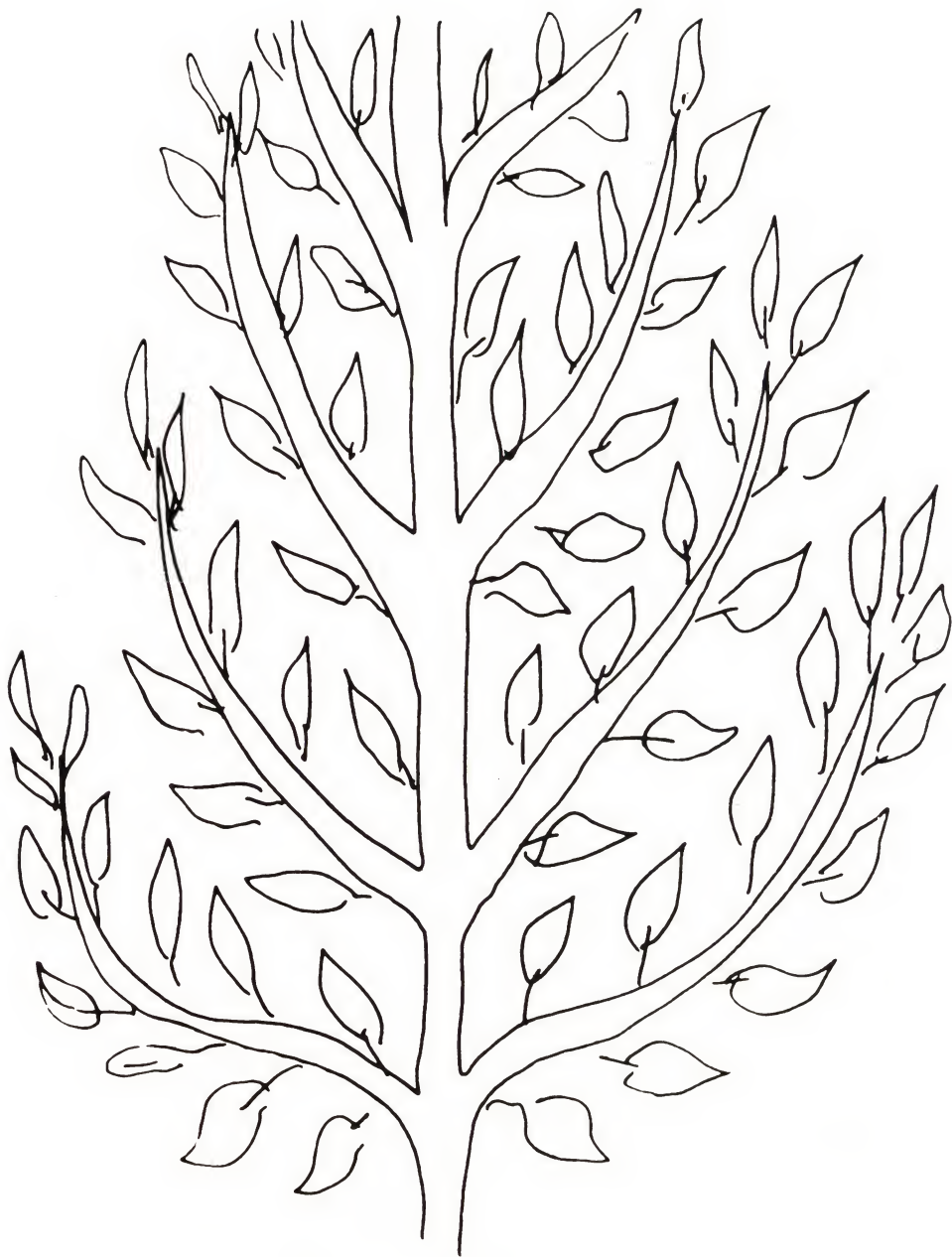
Поразительная скромность, скрупулезная добросовестность, о которой я уже говорил: гигантский труд целой жизни, пятьдесят лет работы, и он всего лишь постигал свое ремесло! К чему же он клонит? Матисс продолжает:

«Я ведь вам показывал, не правда ли, рисунки, сделанные мною в последние дни, чтобы научиться

Отсюда и следующая глава
книги — *Знаки*.

Формирование день за днем, —
написал на полях А. М., прочтя
этот параграф. (Списано в 1967.)

¹ Перевод Е. Гулыги.



Этюд дерева, увиденного из окна художника.
Рисунок № 7. 25 августа 1941, чернила

изображать дерево, деревья? Как если бы я никогда раньше не видел, не рисовал дерева. Из моего окна видно одно дерево. Мне необходимо терпеливо разобраться, как образуется его масса, затем само дерево, как таковое,—ствол, ветви, листья. Сначала ветви, расположенные симметрично, в одной плоскости. Потом, как эти ветви поворачиваются, проходят перед деревом...¹ Но поймите меня правильно: я отнюдь не хочу сказать, что, глядя на дерево в окно, работаю, чтобы его скопировать. Дерево—это также и некая совокупность эмоций, пробуждаемых им во мне. Речь идет вовсе не о том, чтобы нарисовать дерево, которое я вижу. Передо мной предмет, воздействующий на мой ум, и не просто как дерево, но также и во взаимосвязи со всякого рода иными чувствами... Я не могу избавиться от того, что меня волнует, в точности скопировав это дерево или нарисовав каждый его листик, один за другим, *на общепринятом языке*... Я должен найти в этом дереве себя. Мне необходимо создать некий объект, похожий на дерево. Знак дерева. Но не знак дерева, уже использованный другими художниками... Теми, например, которые научились изображать листву, рисуя 33, 33, 33,—знаете, наподобие того, как велит вам врач, когда выслушивает... Это всего лишь отбросы чужих выразительных средств... Другие придумали свои знаки... Подхватывать их—значит подхватывать мертвое: итог чужой эмоции...»

Он говорит мне все это, а я думаю о его подражателях, о всех тех, кто неумело или, напротив, чересчур ловко его имитирует, но видит, если так можно выразиться, только мимику Матисса: они убеждены, что отправляются от *его знаков*, однако на самом деле им суждено навсегда в них завязнуть, потому что имитировать можно голос человека, но не его чувство.

«...а отбросы чужих выразительных средств не могут иметь ничего общего с моим собственным чувством. Вот смотрите: Клод Лоррен, Пуссен—каждый из них рисует листья по-своему, каждый из них придумал свой способ изображения листьев. Да так хитро, что люди говорят—они вырисовывали каждый листочек. Ну, это только так говорится: на деле они, может, изображали пятьдесят листьев на две тысячи. Но самый их способ располагать знак листа умножает листья в сознании зрителя, который видит тут все две тысячи. У каждого из этих художников был собственный язык. С тех пор он стал языком выученным, а мне нужно найти свои знаки,

*До сих пор я был поглощен стволом и главными ветвями... Ос-
тальное, конечно, существовало...
листья... но только как соотноше-
ние масс и цвета... новые поиски я
начал с листьев... (Беседа 18 марта)*

Эти слова прибавлены в кон-
це фразы Анри Матиссом (1968).

¹ Он вернется к этому в 1951, в связи с платанами в Вильнёв-Лубе и деревом, чей образ женщина, или наоборот. (Примечание 1969.)

соответствующие характеру моего воображения. Это будут новые пластические знаки, они в свою очередь войдут в общеупотребительный язык, если только то, что я говорю посредством этих знаков, имеет какое-то значение для других...»

И тут же подводит итог, свой итог, обобщающий все сказанное:

«Значительность художника измеряется количеством новых знаков, которые он введет в пластический язык...»¹

Здесь А. М. отметил:
выразительность здесь достигается игрой руки в композиции (1966).

Эта заметка согласуется с (или ими разъясняется) несколькими строчками, нацарапанными карандашом, перечеркнутыми и с трудом поддающимися прочтению, потому что Матисс, уточняя мысль, не убрал лишних слов: *следует ли, действительно, понимать его мысль как то, что (рука) пользуется своей кистью, поворачивая ее в разные стороны, а кисть, выражающая мольбу (или что-либо другое), неизменно та же. Экспрессии художник добивался поворотом руки, продолжая эту кисть. (Попытка прочтения в марте 1968.)*

Всем известна прелестная басня Каллимаха о том, как была изобретена коринфская капитель. Блуждая как-то за городом, художник, погруженный в мечты о будущих своих созданиях, набрел на могилу ребенка и замер перед нею в волнении — набожная мать поставила здесь на обыкновенный камень корзину с фруктами, но для того, чтобы птицы небесные не склевали пищу, предназначенную возлюбленной тени, поверх корзины была положена черепица; и вот, аканф, росший в том месте, вытянул свои гибкие стебли, которые, натолкнувшись на твердую обожженную глину, выгнулись спиралью. Этого было вполне достаточно. Черепица превратилась в абак капители; листья аканфа оплели ее базу резной коро-

ПРОДОЛЖЕНИЕ ИСПОВЕДИ

Именно после этого признанья о знаках он и сказал мне нечто, уведшее нас весьма далеко от деревьев:

«Вот все и складывается так, как если бы я был человеком, готовящим себя к работе над большой композицией.

— Не понимаю...»

Голубые глаза. Матисс протягивает вперед руки, слегка согнув их в запястье и как-то странно вывернув кисть с поджатыми пальцами, точно иллюстрируя то, о чем говорит: «Видите ли... Почему существует мнение, что Делакруа никогда не писал рук... что у него вместо рук всегда был только своего рода гриф... вот так? А дело в том, что Делакруа — художник большой композиции. Ему было необходимо чем-то завершить движение, линию, кривую, арабеск, проходивший через всю картину. Он доводит это движение до кончика руки того или иного персонажа и тут сворачивает его, завершая знаком — слышите! — знаком. Неизменно одним и тем же — всегда одинаковой кистью руки, не особой, индивидуализированной рукой, но *своей* рукой, своим грифом... Художник большой композиции, которого несет движение картины, не может останавливаться на деталях, не может выписывать каждую деталь как *портрет*, не может всякий раз делать разный портрет руки...

— Вы говорили, что собираетесь... что все складывается, как если бы...

— Как если бы я был намерен обратиться к большой композиции. Странно, да? Словно передо мной вся жизнь, ну, еще одна жизнь... Сам не знаю почему, но поиск знаков мне был совершенно необходим, поиск знаков, чтобы подготовить новый этап моей художе-

¹ Эту идею можно найти и в другом тексте Матисса, пять лет спустя, она сформулирована в тех же словах.

ственной жизни... Может, я, сам того не зная, верю во вторую жизнь... в некоем раю, где я стану писать фрески...

Голубые глаза смеются. Как-то в другой раз Матисс снова возвращается к знакам, отталкиваясь от *китайца, тонкого мастера, чистого сердцем*. Теперь его рука изображает не кисть-гриф Делакура, но бирманскую руку... «Вам знакомы эти бирманские статуи с очень длинными, гибкими руками, примерно такими, как я сейчас показываю... рука заканчивается кистью, которая кажется цветком на стебле...» Это бирманский знак руки. Знак может носить религиозный, культовый, литургический характер, но может быть и знаком чисто пластическим. Каждой вещи — свой знак. Это шаг вперед в постижении и выражении мира художником, экономия времени, кратчайшее указание на характер, на суть вещи. Знак. «Существуют две категории художников,—говорит Матисс,—одни всякий раз делают портреты руки, всякий раз — новой руки, например Коро, другие вырабатывают свой знак руки, как Делакура. С помощью знаков можно писать композиции свободно, орнаментально...»

И тут он обращается к своему собственному примеру — ко рту в форме З. Он рисует ряд иероглифов, порожденных совершенно определенной моделью с ее специфическим ртом, с чуть утолщенной нижней губой, с мясистыми губами, плотно прижатыми одна к другой; я вижу, как из-под его руки постепенно выходят З, словно профиль этого рта, хотя мы смотрим на него в фас. «Почему З, а не 8? Потому что 8 легко представить себе мысленно, перерезанным посередине на две части, тогда как З неделимо...—Он задумывается и добавляет:— Дело и в том еще, что у меня, как и у всех художников моего поколения, выработалась привычка видеть предметы освещенными определенным образом — одна сторона в тени, другая купается в свете. Так вот, в З рта есть одна затененная часть и другая — исчезающая, та, которую съедает свет».

Теперь, когда он делится со мной этой мыслью, я не могу себе простить, что мог в начале нашего разговора отвлечься, хотя бы на минуту, задумавшись о подражателях Матисса, о его обезьянах (и из-за этого, должно быть, пропустил мимо ушей какую-то фразу собеседника). Дистанция, отделяющая его от них, огромна, как африканские пустыни за чертой пригородного базара, как расстояние до дальнего города, где вырабатывают на продажу маски-поделки. Для этих торговцев знак — серийная имитация, это — знак типографский. У Матисса знак — находка, слово! Какая бездна между

ной, жесткие стебли закрутились в волюты — так был найден самый изящный ордер греческой архитектуры.

А. ЖАКМАР
Чудеса керамики

словом и типографским знаком! Если рассматривать их как выразительные средства. Но бездна разделяет и цели: знак для имитаторов—средство умножения картин, товаров. Для мастера из Симиеза—это путь в большой композиции, к тому, что неподвластно самой высокой спекуляции¹.

АПОЛЛИНЕР И МАТИСС

Любопытное дело: у Аполлинера, так тесно связанного с живописью своего времени, *копировавшего* в своих стихотворениях картины—полотна Шагала, Пикассо,—с Матиссом общего очень мало. Они в разных регистрах. В 1907 году, в «Фаланге», Аполлинер посвятил ему страничку—во всем, что написано Аполлинером, включая даже проходные рецензии или работы эрудита, писавшиеся ради куска хлеба, нет ничего более рассудительного, точного и в то же время до такой степени безразличного по тону, как эти строки. Аполлинер понимает гений Матисса, приветствует его, но остается ему чужд. Язык здесь хранит холодную правильность, в нем нет ни тени игры, которая обычно пронизывает все, что Аполлинер пишет о живописи, даже о художниках, не столь им любимых (*Лей же, Леже, свои легкие краски!*). Он не позволяет себе сближать живопись Матисса со своей поэзией. Сознает, что ничто в ней не могло бы Матисса объяснить.

Эта страница озаглавлена *Самопознание*, и тем самым Аполлинер, желая указать другим на одно из достоинств Матисса—его любознательность—едва ли не в большей степени указывал здесь себе самому, что именно его в Матиссе восхищает, так как он узнает в этом самого себя. Каждая запятая этого текста в такой же мере приложима к самому Аполлинеру, как и к Матиссу (вечная мадам Бовари). Из всего, что мог ему говорить Анри Матисс, он запомнил одно-единственное высказывание относительно копирования и индивидуальности (*Я никогда не пытался избежать чужого влияния. Я счел бы это трусостью и неверием в себя...*), из которого и делает вывод, что «все манеры пластического письма... могут интересовать художника и способствовать развитию его индивидуальности». Имеет ли он здесь в виду в самом деле Матисса или себя самого, и к кому из двоих относится его замечание, что любознательность Матисса обращена главным образом на красоту Европы, что

¹ Открытие. (Примечание 1968.)

ныне уже по меньшей мере не соответствует истине. Матисс отнюдь не ограничен этим узким понятием, более узким, более искусственным, чем понятие отечества, и, когда Аполлинер развивает эту мысль: «Для нас, европейцев, наше наследие простирается от садов, омываемых Средиземным морем, до скованных недвижимыми льдами морей Крайнего Севера. Здесь находим мы пищу, которая нам по вкусу, а ароматы других частей света для нас самое большее — пряности, острая приправа...» — о ком, как не о Гийоме Аполлинере, он говорит?

И кого он защищает в разгар фовизма, когда утверждает: «Перед нами отнюдь не поиски, поражающие чрезмерностью; искусству Матисса присуща разумность»? Разве не написано это в том же тоне, в какой он облакает обычно сказанное *pro domo*, к примеру в предисловии к *Грудям Тифезия*? Конечно, искусство Матисса разумно. То есть подвластно разуму, как все исходящее от человека. Но не это в нем главное. И даже, если понимать буквально признания художника, можно было бы сказать, что рисунок Матисса безрассуден, в том смысле, что он никогда не является холодным плодом рассудка, никогда, так как рождается в неконтролируемом порыве, от движения руки, а не от ума художника. И именно это, вне всякого сомнения, коренным образом отличает его, как он сам считает, от «декадентства» возрожденцев, произведения которых — предумышленный комплот, анатомическая конструкция.

Нет, особенность искусства Матисса не в том, что оно разумно.

Да, по правде сказать, это не присуще и искусству Аполлинера.

В Аполлинере было нечто от Доктора Фауста.
Но не в Матиссе, повторяю.

ТРИ СТОРОНЫ ХУДОЖНИКА

Видеть в Матиссе европейца — это перебор или недобор. Его культура простирается далеко за пределы Фландрии, откуда он родом, она перешагивает Средиземное море, у которого он живет. Таити, арабский мир, древние архаические цивилизации Малой Азии, ему годится все, что обостряет таинственную, неутолимую жажду знания. В его вольере — птицы со всего света.

При всем том невозможно забыть, что Матисс — француз. Француз с Севера, из тех, кто, как

Я судья в далгом споре между традицией и новаторством

О порядке и Авантюре

Снисходительны будьте когда захотите сравнить

*Нас стремящихся всюду найти неизвестность
С теми кто был идеалом порядка*

Вот и лето настало пора иступленья

И мертва моя юность подобно весне

Солнце разум пылающий всходит...

ГИЙОМ АПОЛЛИНЕР

Рыжекудрая красавица

¹ Перевод М. Кудинова.

никто, умеет соединить в себе все многообразие Франции. Человек из Камбрези, французский художник, гражданин мира. Тема, которую необходимо размотать.

«ОТ МОИХ ПРЕДКОВ ГАЛЛОВ У МЕНЯ...»

От моих предков галлов у меня бело-голубой глаз, узкие мозги и неуклюжесть в бою. Одежду свою я нахожу не менее варварской, чем их одежда. Но я не мажу маслом свою шевелюру.

АРТЮР РЕМБО

Сезон в аду

Следует отметить, что и Арденны, во всяком случае между Самброй и Мезом, были населены нервиями. Так что Рембо, как и Матисс, следует считать нервием.

Невозможно представить себе Рембо кавалеристом. «Пехтура», — как сказал о себе самом Пегги. И Рембо: «Я бросаюсь в ноги лошадям».

Увы!

Мне так и не удалось стать настоящим наездником. У меня чересчур короткие ноги, чтобы усидеть на лошади. Манеж на улице Ломон.

Ну и хлопался же я!

Заметка рукой Матисса, сделанная после прочтения рукописи в 1942 году. (Переписано в 1968)

Человек из Камбрези. *Cameracensis pagus*. Это край, через который проходит великий северный путь — из Кельна в Париж. Путь великих нашествий. На протяжении веков тамошние жители навидались всякого и всяких. И научились брать хорошее, отвергать дурное.

Откуда у Матисса эти голубые глаза? Мне любо думать, что это глаза кельтов и что Матисс похож на своих самых далеких предков, нервиев, которые владели землями между Самброй и Шельдой и закрывали туда доступ людям двух сортов: торговцам и германцам. То были лучшие пехотинцы Галлии. Их нельзя было покорить, и даже римлянам пришлось признать за ними права *свободного народа*. Цезарь говорит о присущей им храбрости и духе независимости. Они считались варварами: но народ, который не сгибается перед захватчиком, в глазах захватчика всегда народ варварский. Все это очень похоже; наименование «дикий» было придумано в первую очередь для Матисса, и оно довольно хорошо передает отношение к нему Академии, в глазах которой он был варваром. Матисс — убедительный образ свободы. Я имею в виду нашу французскую свободу, непохожую ни на одну другую.

Представляю, что скажет Матисс по поводу моих фантазий: «Ну вот, теперь я, значит, нервий?» Особенностью этого племени было отвращение к лошадям, что разительно отличало его от других галльских народностей. Надо бы спросить Матисса, что он думает о лошадях. В самом деле, я никогда не видел лошади ни на картинах, ни на рисунках Матисса¹.

Где-то здесь, в Камбрези, произошли сражения, в результате которых после победы австразийца Карла Мартеля возникла Франция, до того разделенная на две части — между нейстрийцами и австразийцами. В местечке Венси, неподалеку от города Кревкёр — Нож в сердце...

Я забрел слишком далеко, голубые глаза Матисса меня останавливают.

¹ Он прочел это и ничего не сказал; но на следующий день, или через день, вернулся к этому — отсюда далее глава *Матисс и лошади*. (Примечание 1968.)

Из пятидесяти лет, на протяжении которых Анри Матисс из Като-Камбрези пишет картины, он двадцать пять прожил в Ницце. И в самом деле, в его живописи, во всем его искусстве есть что-то средиземноморское, начать хотя бы со света. Так объединилась в нем Франция, без всякого Карла Мартеля. Север и Юг. Рассудок и безрассудство. Имитация и новаторство. Туман и солнце. Вдохновение и реальность. Но контрасты эти — в самом человеке, а его творчество, то, что он говорит, — это уже единство противоположностей. Это — Франция.

Вот так Матисс, камбрезиец, стал Мастером из Симиеза.

ФАНТОМЫ СИМИЕЗА

Под вечер, попрощавшись с Матиссом, я спускаюсь на первый этаж огромной *Режины*, его чертога, иду анфиладой проходных комнат, кажущейся еще более длинной из-за того, что по правилам этой зимы 41/42 она погружена в полумрак, пересекаю холл-перистиль-веранду с ее лесом колонн и выскальзываю наконец на холодную темную дорогу у въезда в Симиез, здесь я поворачиваю, поднимаюсь на пригорок и застываю в позе подъемного крана на безлюдной улице у высоких стен какого-то владенья, на остановке автобуса, который идет в Ниццу. Это что-то вроде перекрестка, дорога здесь раздваивается, огибая странную и сумрачную массу, круглую и рваную: руины симиезского цирка. Рядом с *Режиной*, этим палаццо, сдающимся внаем поквартирно, — античный цирк, какой удивительный намек истории! Времени помечтать об этом у меня предостаточно: автобус заставляет себя ждать.

Этот цирк был построен для армии оккупантов: нужно же было чем-то заполнить досуг победителей, а в Симиезе, городе Семенолской гряды, гарнизон стоял большой, потому что раньше этот город был столицей ведиантов, длинноволосых лигуров, и центром их сопротивления римлянам, занявшим Антиб. Здешние лигуры, как и нервини, были пехотинцами галльской армии. В сущности, Матисс был здесь почти как дома. Захватчики, будь то солдаты римские или карфагенские, считали ведиантов, не менее жестоких, чем отсекатели голов

Только ли словесное совпадение, что среди лигурских племен, родственных ведиантам, есть *сетроны* и что племя под этим названием существует также среди нервинцев, живших в Бельгийском Брабанте?

нервии (не потому ли я всегда немного боюсь Матисса?), дикарями как раз из-за их непокорности. И авторы, достойные доверия, которые, само собой, были римлянами или карфагенянами, с ужасом повествуют о их недостойных нападениях на войска Цезаря или Ганнибала.

Как и родина Матисса Камбрези, эти места повидали оккупантов: после римлян пришли вестготы, потом лангобарды, потом сарацины... пока, наконец, в X веке первый Гримальди — из тех Гримальди, что на протяжении столетий были сторонниками Франции, от Фрежюса до Генуи, гвельфами или гарибальдийцами, — не освободил древнюю лигурийскую землю и не дал свое имя заливу Гримо. Этот Гримальди был потомком Гримоальда, сына Пепина Геристальского и брата Карла Мартеля. Как тесен мир!

Вот и мой автобус.

КАРНАВАЛ В НИЦЦЕ

Ницца, где он сначала жил в Поншетт, а потом на высотах Симиеза, неотделима от славы Матисса. Эта связь ничуть не менее важна, чем перекличка художника с Малларме или Ронсаром. Вовсе не безразлично, где именно работает художник. А для Матисса это обстоятельство важнее, чем для любого другого.

Из-за честности этого художника. Сейчас, когда из-под моего пера вышло это слово, я сам себе удивляюсь — как это я до сих пор его не написал. Честность — вот что куда характернее для творчества Матисса, чем разумность. Честность нередко безрассудна.

Я вижу, кое-кто пожимает плечами. Слово *честность* обычно считается синонимом глупости в мире, где царствует иллюзионизм. Но тем хуже для плеч, пошли они ко всем чертям с их иллюзиями. Здесь не плутуют. Казино — внизу, направо.

Окна Матисса глядят на Ниццу. Я хочу сказать — окна на его картинах. Эти чудесные распахнутые окна, за которыми небо такое же голубое, как глаза Матисса за его очками. Это диалог зеркал. Ницца глядит на своего живописца и вырисовывается в его глазах. Странная мадам Бовари для нынешних времен!

Если бы я мог вложить в уста Матисса: «Ницца — это я!»... Но он слишком горд, чтобы так сказать (я сначала подумал — *слишком скромно*, но написал *гордо*), и слишком честен. В сущности, Флобер оклеветал себя: Эмма

Именно здесь, на полях у этого параграфа, Матисс написал карандашом: Я долго работал, чтобы показать, что *здесь весь Матисс*. Потом зачеркнул. Я использовал, как вы уже видели, эту фразу в другом месте (1968).

Бовари — не он. Он был чересчур честен, Флобер. А скромности у него не было ни на грош.

«Хотите, чтобы я объяснил? Ницца... почему Ницца? Я пытался создать своим искусством кристально чистую среду для духа: необходимую прозрачность я нашел во многих местах — в Нью-Йорке, в Океании, в Ницце. Если бы я продолжал писать на севере, как тридцать лет назад, моя живопись была бы иной: в ней были бы туманы, серые тона, ослабление цвета перспективой. В Нью-Йорке тамошние художники говорят: здесь, под этим цинковым небом, писать невозможно! На самом деле оно восхитительно! Все становится ясным, *кристальным*, четким, прозрачным. Ницца в этом смысле мне помогла. Поймите правильно, я воссоздаю мысленные объекты пластическими средствами: закрыв глаза, я вижу эти объекты лучше, чем с открытыми глазами, без мелких погрешностей, вот эти-то объекты я и пишу...»

Нужно сказать, что наряду со своим светом и тропической растительностью Ницца давала художнику еще один источник вдохновения: во Франции нет города, включая даже Париж, до такой степени космополитического, как Ницца, и не только из-за туристов в ее караван-сараях. В Ниццу со всех концов света стеклись люди, принеся с собой пыль своего отечества, его нравы, его традиции. Этот город, как ни один другой, давал Матиссу огромный выбор моделей, женских типов, он ощущал в них дыхание мировых просторов. Восток, Россия, страны Мавритании, дальние края вплоть до Южных морей. Эта тяга к неведомому пронизывает его творчество. Воссоздание мира.

И не только женщины. Вещи, которые он выбирал, комнатные растения, которые, словно лес, заполняют его *зимнюю* мастерскую. Ткани. Здесь находит подтверждение истина, неотделимая от Матисса: он глядит одними и теми же глазами на живую модель и на элементы натюрморта. Он и говорит так: «Я сочетаю браком вещи». Вот серия рисунков, где бракосочетаются растение и женщина, изгиб женской руки и изгиб зеленого растения, тянущегося к солнцу (о гелиотропизме в произведениях Матисса можно бы сказать немало). Экзотичность неодушевленных предметов (свобода, как он выражается, для ума, воображения, выдумки) нередко предполагает те же мотивы отбора, которые определяют выбор женщин¹.

¹ См. дальше о том, что связано с интересом Матисса к моделям с явными проявлениями гипотериоза (Г-жа де Сеннон). Изгибы некоторых предметов несут для него в себе ту же чувственность. (Примечание 1967.)

Кристальный — прилагательное, добавленное по требованию самого Матисса (1968).

В конце параграфа А. М. написал: *поиски причин, вызывающих волнение перед объектом*. Потом зачеркнул (1968).

*В Ницце дали так голубы,
Голубая блестит вода,
Вам хотелось любовью быть
И красивой всегда.*

Песенка времен моей юности.

Зимнюю было добавлено Матиссом (1968).

«*Красноречивость кривых линий...*» — сказал Матисс.

(И добавил, не уточняя смысла фразы — *ответ*: объяснение всего этого будет дано в 1947 году, в *Джазе*. (Скобки 1968.))

¹ Перевод Е. Гулыги.

Карандашом: *но если она спросит у него, который час, он погиб. И приписал, подумав: посмотреть, не отмечено ли это выше.*

Конечно, отмечено, и дальше опять, так как я еще вернусь к этой заметке в *Высоком греженье*. Но я теперь нахожу в повторах достоинство. Одна и та же фраза, многократно повторенная Матиссом, это уже нечто иное, чем фраза, пришедшая ему на ум всего один раз. Един-единственный. Впрочем, легкомысленно поступит тот, кто станет утверждать, что та или иная фраза была сказана Матиссом только ему! Матисс повторялся. Это для него характерно, для его манеры говорить. Просто в 1942 г. ему не с кем было говорить по-настоящему, кроме меня. То, что он говорил,—он давал мне взаймы. Это не было моей собственностью. Позднее можно найти то же самое у других авторов, полагающих, что это их собственность, потому что Матисс сказал это им, и им тоже. Но это принадлежало ему одному. Нам следует иметь уши поскромнее.

(Заметка, переписанная только в 1968 году — когда писался комментарий.)

Всех более одна, о, ангел, юная испанка

Эта строка пришла мне на ум, и я внезапно увидел, как много родственного между Матиссом и Гюго: кто, как ни Матисс, смог бы иллюстрировать стих *Она слишком любила плясать..?* Ни Мане, ни Энгр, ни Ренуар...

(Меня вдруг поражает физическое сходство между Матиссом и Гюго, сходство между сегодняшним Матиссом и Гюго после 1870 г...)

Совершенно очевидно, разница между лицом и натюрмортом все же существует, хотя я и сказал, что ее нет,—достаточно послушать рассказы Матисса о его моделях. Он испытывает к ним слишком острое любопытство, чтобы это могло быть иначе. Он со своей натурщицей разговаривает. Ее жизнь ему безразлична. Как и то, что она думает. Он позволяет ей болтать по поводу того, что он рисует. Быть может, он, на свой манер, разумеется, даже принимает эту болтовню к сведению. Так...

Так с этим выводком рисунков, успевшим подрасти между двумя моими посещениями: все та же женщина¹ в газовом покрывале, но на этот раз вуаль узорчатая, с довольно крупными мушками. Модель ему заметила, что он всегда рисует эту вуаль одинаково: сначала контур и только потом мушки. Это замечание насторожило Матисса: он попробовал сделать наоборот, сначала расставить мушки... и в результате вовсе отказался от них, вернулся, если мне будет позволено так выразиться, к чистой вуали. Что и привело его к тем рисункам женщины с вуалью, о которых я говорил выше, к самым таинственным, где ткань покрывала и наиболее ирреальна, и наиболее ощутима, где белое превращается в черное, исчезает в не знающем препон порыве. Ах, если бы мадам Бовари было дано поговорить о Флобере!

Я знаю, что Матисс интересуется жизнью своей модели, ее, как принято писать в историях болезни, наследственностью, тем, что с нею сейчас происходит. Флобер, я убежден, должен был оплакивать смерть Эммы Бовари. Я, во всяком случае, плакал бы на его месте. Матисс человечнее, чем Флобер или я: он вовсе не позволил бы ей умереть. В той мере, в какой это зависело от Флобера.

Насколько мне известно, о человечности Матисса нигде не писали. А ведь она существует. Это прекрасно и в высшей степени достойно уважения. Прекрасный художник может быть и прекрасным человеком. В данном случае это так.

¹ В *Темах и Вариациях* она на сериях В, С, D, E, F и K, L, M. Это турецкая княжна, внучка Абдул-Гамида (1968).

Я нашел у Готье фразу, которую должен показать Матиссу¹:

Шарден начал с натюрмортов — с мертвой природы, как принято именовать неподвижные предметы, ибо на самом деле в природе нет ничего мертвого. По точности воспроизведения, силе цвета, плотности живописного теста его можно поставить рядом с фламандцами или голландцами. В этом мило манерном и приятно лживом искусстве (Готье только что говорил о Буше и Грёзе) он представляет абсолютную истину; это реалист в лучшем смысле слова. Веласкес начинал так же и долго писал фрукты, овощи, дичь, рыбу, кувшины, бокалы, столовую и кухонную утварь; благодаря этим этюдам он приобрел ту замечательную свободу использования локального цвета, которая присуща его живописи. Будучи таким образом подготовленным, Шарден, когда он решился наконец писать лица, добился полного успеха. Он привнес в это ту же честность, ту же тщательность, ту же добросовестность. Особенно замечательно он воспроизводит покой и порядок жизни буржуа своей эпохи, когда существовали не одни только маркизы и оперные дивы...

ГОЛУБАЯ ФИЛИГРАНЬ

За всем этим мы потеряли из виду *тонкого мастера, чистого сердцем*, а ведь я просил вас мне о нем напомнить.

Смысл этого места у Малларме становится ясным в свете Матисса. Художник не раз говорил мне об одном факте, который не перестает его смущать, — разрабатывая композицию рисунка к *Цветам* Малларме, он изображал лилии, однако в последний момент бессознательно нарисовал, не изменив ни их числа, ни их расположения, другие цветы, в которых узнал белые ломоносы, явно всплывшие из глубин его памяти: десятилетие назад он на протяжении нескольких лет подряд проходил мимо живой изгороди из *белых ломоносов*, которая тогда казалась ему невоспроизводимой².

Белых — повторено по требованию самого Матисса, которому я в 1942 году не подчинился. (Примечание 1968)

¹ В связи с его замечанием по поводу предшествующей цитаты из Готье, которую он прочел в моем тексте (1968).

² История с ломоносами попадает повсюду как поведенная впервые. Например, так преподносит ее в своей книге Р. П. Кутюрье (1962). Это только подчеркивает важность, которую придавал ей Матисс (1968).



(а-г). «Эти прекрасные раскрытые окна, за которыми небо такое же голубое, как глаза Матисса за очками. И это диалог зеркал...»

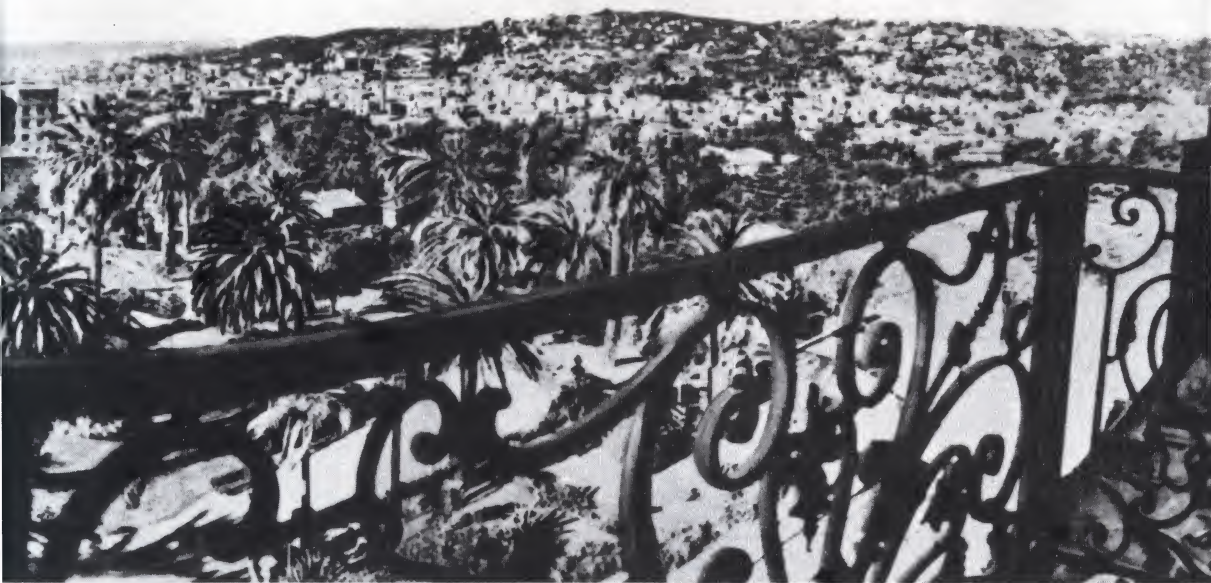
*Поток лазури с золотом, поток снегов
Со звезд лился. И было дней начало.
Ты навала тогда больших цветов
Для молодой земли, что бед еще не знала.*¹

И вдруг теперь они ожили на гравюре во всем своем совершенстве, во всей своей несказанной прозрачности цветов, словно упавших с какого-то небесного светила...

Разве не это хотел сказать Малларме: *Тот цветок прозрачный — детства дань, он в душе, как голубая филигрань?* И не о том же ли вопрошает Матисс, выражаясь несколько по-иному: «Разве рисунок не синтез, не итог ряда ощущений, накопленных, собранных воедино мозгом и вдруг приведенных в движение неким последним ощущением, так что я выполняю рисунок почти с безответственностью медиума?»

Он настаивает на том, что это *озарение*, дающее последний толчок, не может заключать в себе самом все разнообразие, все богатство ощущений, заложенное в рисунке. Поэтому необходимо, подытоживает он, чтобы память художника перевела множественные ощущения одного порядка, возможно и очень давние, в образ, направляющий его руку, которая рисует (здесь видно, как А. М. возвращается снова к рисующей руке и объясняет теперь несколько по-иному, чем раньше, этот феномен, словно опасаясь, как бы мое истолкование не оказалось слишком легковесным и не создало ложного представления о его непринужденности и бессознательности — бессознательное, конечно, играет роль, но совсем в ином смысле слова).

¹ Перевод Е. Гулыги.



Матисс любит сравнивать это «озарение» с классическим опытом одного физиолога, который попросил своего ассистента, чтобы тот обвязал ему, спящему, шею металлической проволокой и тут же немедленно разбудил его: за этот краткий миг он успел увидеть во сне длинную историю, завершавшуюся смертной казнью.

«Я вздумал сделаться кавалеристом в пятьдесят лет, в манеже на улице Ломон: ну и хлопался же я!»

(Беседа 18 марта)

Фраза, оставшаяся в тексте 1942 года, вопреки Матиссу и вопреки предшествующей заметке на полях, которая ее повторяет, и пусть...

Есть приставочные фразы...

(1968)

МАТИСС И ЛОШАДИ

«Нет,—сказал он сначала,—не помню, чтобы я рисовал лошадей. Быть жокеем, наверно, приятно, но мне так и не удалось обучиться верховой езде».

Однако чуть попозже, в тот же день, он сказал, как о чем-то само собой разумеющемся, что лошади, хотя у них и развита память, животные глупые. Это меня развеселило. Разве я не говорил? Истинный нервий.

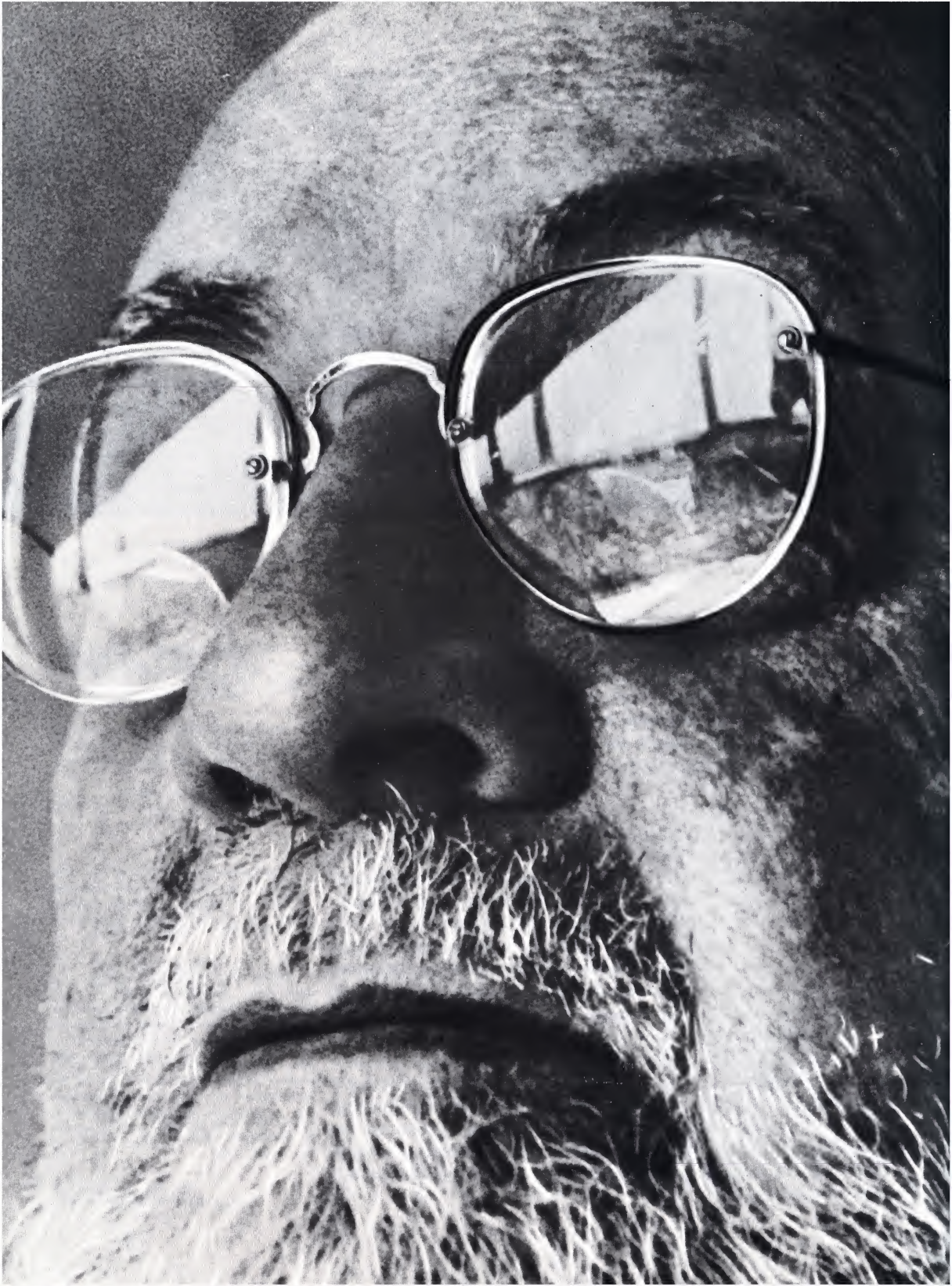
На следующий день он тем не менее припомнил и даже прислал мне об этом записку, что рисовал извозчицких лошадей и кучеров на стоянке, в позе ожидания*. Системы живут не дольше, чем розы. По правде говоря, посылая мне эту записку, Матисс думал не о моих словах, а совсем о другом. И в конце концов извозчицьи лошади на стоянке могут привидеться и не только кавалеристу.

* Любопытно,—сказала мне в 1969 Л. Д.,—что он не сказал вам о своей скульптуре «Лошадь», над которой он, вероятно, трудился не один день. В самом деле любопытно, но тогда он мне о ней не сказал.

Вот эта кучерская история.

Когда вы проходите,—говорил он мне—мимо бакалейщика, сидящего у своей двери, мимо приватника, который курит свою трубку, мимо стоянки фиакров, обрисуйте мне этого бакалейщика и этого приватника, их позу, их внешний облик, а в нем сумейте, найдя образ, передать также всю их духовную природу, чтобы я не мог спутать их ни с каким другим бакалейщиком, ни с каким другим приватником, и покажите мне одним-единственным словом, чем эта извозчицкая лошадь отличается от пятидесяти других, которые бегут за ней или впереди нее.

ГН ДЕ МОПАССАН
Предисловие к Пьеру и Жану



Матисс хотел поговорить о соображениях, навеянных ему некоторыми фразами, словами, историями, ну, если не навеянных, то, во всяком случае, выкристаллизовавшихся под их воздействием.

Эта кучерская история была иллюстрацией мысли, возникшей у него при чтении предисловия Мопассана к роману *Пьер и Жан*. Матиссу запомнилось, что Мопассан говорит там о *кратчайшей характеристике предмета*, и теперь он хотел бы восстановить контекст. Он надеется, что эту фразу найти легче, чем стихи Кро*

Его ум нередко настораживался, натолкнувшись на какую-нибудь фразу, анекдот. И вовсе не обязательно потому, что мысль сама по себе казалась ему правильной, точной, но потому, что она его трогала, волновала. Иногда, возможно, у него даже возникало поначалу подозрение, что эта идея ошибочна, но из уважения к человеку, художнику, которому слова принадлежали или которого они касались, Матисс отказывался пойти на поводу у своего чувства. Он давал этой мысли фору. Временно соглашался считать ее правильной, справедливой и подчинялся следствиям, из нее вытекавшим. Матисс никогда не нарушает правил того, что я охотно назвал бы «*fair play*» гения. Еще один признак добросовестности, скрупулезной честности, о которых я не устану напоминать.

КУРБЕ

Подлинный шедевр должен поддаваться повторению, чтобы художник мог удостовериться, что он не игрушка собственных нервов или случая...

Эти слова, приписываемые Курбе, научили Матисса, как он сам говорит, требовательности к себе, заставили его упорно работать. Матисс с ними не спорит. Не трудно заметить, что сегодня он считает их заблуждением. Но я подозреваю, что он (Матисс) до сих пор питает к Курбе благодарность даже за это заблуждение и за ту пользу, которую он извлек из своих усилий, бывших результатом этого заблуждения.

* А вот и не так: потому что в предисловии не говорится о *кратчайшей характеристике*... Я предполагаю, что Матисс приписывает Мопассану мысль, которая пришла ему самому в связи с предисловием к «Пьеру и Жану». А может, тут другое. Выражение *кратчайшая характеристика* и т. д. бесспорно извлечено из *покажите мне в одном слове*, тот же механизм срывает и с идеей *мазка на чистый холст* (1967).

— Ну и заставил он меня *потрудиться!*— сказал мне Матисс. Меня, однако, тут больше всего поражает, что говорит ведь все это не Мопассан, а Флобер (слова которого только передаются Мопассаном).

А вот еще одно указание Флобера, опять-таки по Мопассану:

Чтобы описать пылающий огонь или дерево на равнине, остановимся перед этим огнем и этим деревом и будем рассматривать до тех пор, пока они не станут для нас непохожими ни на одно другое дерево, ни на один другой огонь.

Услышанное слово...

Так запало ему в голову одно выражение Вюйара: *мазок на чистый холст* (нужно класть мазок на чистый холст, или что-то в этом роде). И вот Матисс, исходя из этого, пытался не возвращаться к уже положенному цветному пятну, а накладывать рядом другое, соглася их между собой с помощью третьего. Придерживаясь, в сущности, уже возникшего цветового отношения, вместо того чтобы искать локальный тон.

Эта идея мазка, положенного на чистый холст, по его признанию, очень ему послужила.

Так вот, когда он много позднее заговорил о ней с Бонапаром, которому отлично было известно, что мог думать Вюйар, Бонапар заявил, что не знает, не понимает, о чем идет речь...

Когда это предисловие к *Пьеру и Жану*, к которому он так часто возвращается, привязалось к Матиссу? И почему? Позднее мне пришло в голову, что эти два имени совпадают с именами сыновей художника. Детями они довольно часто фигурировали рядом на картинах своего отца. Хотя бы на полотне *Семья художника*, написанном в Исси-ле-Мулино в 1911, где Пьер и Жан играют в шашки, мадам Матисс—в глубине, Маргерит—справа, на первом плане. В 1917, на картине *Урок фортепиано*, опять те же четыре персонажа вместе, все там же в Исси—мадам Матисс в глубине, в саду, ее видно через окно, как и шесть лет назад, она занята вышивкой, Жан, здесь уже молодой человек призывного возраста,—в кресле, Маргерит рядом с младшим, Пьером, у пианино, справа. А в 1923, в Ницце, Матисс как бы восстанавливает эту семейную атмосферу в двух композициях с тремя персонажами—двумя мальчиками и молодой девушкой, эта последняя сидит за пианино, в глубине, заменяя таким образом сразу и мадам Матисс и Маргерит, в девушке можно узнать натурщицу Анриетту. Мальчики—братья Анриетты—на одной из композиций (масло) играют в шашки, а на другой (рисунки углем), где замечается, что один из них старше, читают вместе одну книгу. Таким образом, *Пьер и Жан* связаны у Матисса не только с предисловием Мопассана, но и с определенной темой его собственной личной жизни. (Примечание 1969.)

Слова Рюда: Все, что выйдет за пределы моего циркуля,— моя индивидуальность. Матисс переносит это на отаес, суровой дисциплине которого он себя подчиняет, например в том эксперименте со скульптурой, который продолжался три года, потребовал примерно двух тысяч сеансов и дал известную статую Раба.

См. ниже, в *Джале*, что он говорит об этом (1969).

«Известно только одно высказывание Рембрандта: «Я делаю портреты!» В бурю я не раз цеплялся за эти слова».

* ...скорее, воображает, что нашел. Переписывая эту ремарку, вычеркнутую в 1942, и, как мне казалось, вычеркнутую без всякой задней мысли, я теперь обнаруживаю причину этого механизма, разумеется отчасти связанную с Мопассаном, но отчасти являющуюся логическим развитием того, что восходит к фразе Курбе. И я знаю, разумеется, также в этом механизме сознания нечто, не имеющее отношения ни к Матиссу, ни к живописи. Нечто достаточно горькое. Но, нет сомнения, заблуждение послужило и мне, в моей жизни. Как служат пословицы—это народное безумье. Мысль движется вперед, принимая прописные истины. Потом, в один прекрасный день, эти прописные истины обнаруживают свой подлинный смысл. То, что послужило тебе для движения вперед, как ты теперь понимаешь, существовало благодаря твоей помощи, и, возможно, именно от этого тебе хотелось уйти. Все это понимаешь задним числом... вы успеете за мной? Видите ли, выпалывая тернии, не замечаешь, что шипы проникли тебе под кожу, и только позднее, когда они уже успели вонзиться достаточно глубоко, начинаешь их чувствовать, они причиняют боль. И тогда нужен ножик или ножницы, чтобы извлечь их из глубины. Но о чем это я? (Примечание 1967.)

С поисками кратчайшей характеристики предмета, которые Матисс нашел* у Мопассана, можно связать не только теперешнюю разработку знака, но и различные опыты Матисса в прошлом. В том же направлении идет, вне всякого сомнения, поставленная им перед собой задача выйти за пределы индивидуальности художника, отодвинув в своих произведениях на второй план особый, интимный характер изображаемого, как делают Рафаэль, Ренуар и т.д. ... кажется, что они писали всегда одних и тех же женщин, но как шел к этой цели А. М.?

«Я копировал,— сказал он мне,— фотографии, стараясь достичь предельного сходства, сделать изображение настолько похожим, насколько это было возможно¹. Тем самым я ограничивал поле ошибок, и как много я понял благодаря этому!»

ЕГО НАИХУДШИЙ ВРАГ

Еще одно излюбленное выражение, на этот раз оно исходит из среды авангарда двадцатилетней давности²: «Автографы—не наше дело». Мне по душе эта скромность Матисса, готового извлечь для себя нравственную пользу из всего услышанного, откуда бы это ни шло; и его откровенное признание, что эти слова отдались в нем, что, прислушиваясь к ним, он понял—каждая картина должна быть чем-то значительным, чем-то совершенно необходимым для его собственного развития, для становления его живописи.

Матисс сказал мне это, когда, придя к нему, я обнаружил, что от законченной неделю назад картины, которую я счел тогда и по-прежнему продолжаю считать замечательной, не осталось ровным счетом ничего: почти весь холст был замазан красным, и набросок женского лица, бывший на нем еще недавно, едва проглядывал сквозь краску... Я горестно стонал, что не смог бы жить рядом с человеком, способным создавать такие прекрасные вещи и в то же время так спокойно их разрушать, у меня разорвалось бы сердце. На это Матисс: «Автографы—не наше дело...» И тут же,

¹ Это замечание подтверждает мою мысль, к которой я еще вернусь, что первый его рисунок (или картина) каждой новой модели, женщины или неодушевленного предмета,—фотографирование ее или его. Чтобы затем уйти от модели, «оттолкнуться», воспользоваться ею как трамплином. Это видно в равной мере и по бронзовому кофейнику, и по модели «Синих глаз» или того холста, который он назовет «Платаном» (1969).

² Не следует забывать, что это было сказано и записано в 1942.

задумчиво: «Художник всегда оставляет чересчур много картин... У него только один серьезный враг—его собственные плохие картины».

Вспоминаю, как он говорит это в Ницце в 1942 году, обходя в разговоре некоторые сюжеты. И вдруг, когда я уже забыл об этом и думать, потому что он стал рассказывать о сыне-скульпторе, явно чего-то недоговаривая, он в последнюю минуту, когда я уже уходил, добавил: «И *вы тоже*—не пишите слишком много... слишком много пишут только плохие художники...» Он отвел глаза, предоставляя мне истолковывать его слова как угодно, в соответствии с белым небом над Симиезом, режущим ветром и автобусом, заставлявшим себя ждать... Итак, он сказал мне: *У художника только один серьезный враг—его собственные плохие картины...*

ПЛОТЬ И ТКАНЬ

Он возвращает меня к своим рисункам. К тому, что я говорил о белом небе его рисунков. Белая тревога...

«Заметьте, что у всех моих листов с рисунками... что ни один из моих листов с рисунком не утратил трогательной белизны бумаги, даже если линия создает на нем качественно различные по звучанию разгородки».

Он поясняет: бумага, которая теперь—от сих до сих—означает платье, приобрела качество, отличное от бумаги фона, которая чуть голубее, чуть серее, короче—воздушнее, и от тела с его кремовой белизной... или, проще говоря, она не так плотна, как другие части рисунка, как тело, например, и т.д.

(Поймите правильно: в цвете бумаги, по которой вьется одна линия, нет никакой разницы, художник не тонировал рисунок, чтобы одно отличалось от другого; различия белых плоскостей, их разное звучание возникает только благодаря разгородкам, но, когда глядишь вместе с Матиссом на тот или иной рисунок, нельзя не признать, что различия эти вполне реальные... Да, плоть—плотнее, ткань платья отличается от нее, фон—голубее... Здесь все создают отношения: *Я пишу не вещи, я пишу только различия между вещами.*)

«Посмотрите,—продолжает он,—на платье или на ткань в определенной серии рисунков... Вы увидите, что, качество повсюду одно... Точно так же и с другими элементами. Таким образом, в этих сериях есть некий описательный подход к объекту, и он остается неизменным, переходит из рисунка в рисунок... Даже если бы мне вздумалось добавить какие-то незначительные фиоритуры! Меняется только выражение модели».

Примечание 1968

Я нигде не изменял текста *Матисс-ан-Франс*, оставшегося, если не считать корректурской правки (тогда я не мог выправить корректуру, так как мы скрылись из Ниццы), таким, каким он был опубликован в *Темах и Вариациях*.

Я позволила себе, однако, добавить здесь один абзац в конце главки *Его худший враг* (Вспоминаю, как... и т.д.), черновик которого я нашел в своих бумагах.

Речь идет о ремарке, которую я не мог сделать до нашего возвращения в Ниццу в начале октября 42 года: в самом деле, на всех картинах сентября 1942 (*Молодая девушка перед окном, белое платье с черным поясом, Сиреневое платье, Молодая девушка в розовом платье, открытое окно и закрытые ставни, Черная дверь*) изображено женское лицо перед окном. Пятая картина, которая видна рядом с ними на стене в комнате Матисса—самая большая на прилагаемой фотографии,—никогда и нигде не воспроизводилась. Вы найдете ее в *Антологии II*: одна из ее сестер (*Черная дверь*) приведена в тексте. Именно она осталась у меня в памяти. Уничтоженная или, вернее, написанная поверх того, что я видел раньше, эта картина относится, очевидно, к первым числам октября.

К тому же, были вещи, писать о которых в ту пору я не мог и помыслить. Так, о своем сыне Жане А.М. говорил мне, что дрожит за него, поскольку тот причет под своими скульптурами динамит. Отсюда и особый смысл слов и *вы тоже*. И, быть может, горькая улыбка при словах, что у художника *только один враг*—его собственные плохие картины, сказанных осенью 1942 года.

... перетгородки:

«Часто,—сказал мне как-то в другой раз Матисс,—когда я ощущал себя на пределе возможностей, я думал о Рембрандте...» Рембрандт упоминается здесь уже второй раз, в примечании: нужно сказать, что Матисс очень часто ссылается на *Рембрандта*, своего соседа-земляка. Рембрандт занимает большое место в его раздумьях. «...Я говорил себе, что Рембрандту не нужно было притрагиваться к бумаге, чтобы добиться определенного звучания: в этом плане очень интересны *первые* *оптики* *оформов* Рембрандта—в них видна зависимость качества звучания белого от количества бумаги, которое он оставляет незакрашенным или покрывает черным...» Тут Матисс перешел к одной из своих картин, написанных в Коллуэре, *Девочке в красном*¹.

¹ Речь идет о *Сieste* (Коллуэр, 1906), частная коллекция, Асхона. Девочка не в комнате, она на балконе и видна через открытое окно, а в комнате, слева, стоят без всякого порядка три стула, справа, у кровати, где отдыхает женщина, не снявшая темно-зеленой сорочки, домашние туфли. Следует отметить, что единство света и тени здесь достигается не только красным цветом. Зелень женской одежды повторяется, как бы против света, на задней стене и под окном—тем же зеленым написаны дальние деревья за окном, розовато-лиловый цвет амбразуры окна, залитой солнцем, повторяется в комнате—на кровати (где, очевидно, он должен передать белизну постельного

белая) и в верхней части задней стены, как своего рода отблеск. (Описано задним числом, в 1956 году, по репродукции, но вот сейчас, в 1968, я нахожу на полях рукописи, прочитанной Матиссом, объяснительный рисунок, который попытаюсь воспроизвести.) *Здесь одна и та же красная краска употреблена для платья девочки и в другом месте картины. Ну, так вот,—не видно, что этот красный цвет на свету и в тени один и тот же, благодаря его отношению к другим цветам одна и та же краска выглядит здесь по-разному.*

*Примечание Матисса, упомянутое в 1942, так как оно почти стерлось, однако, сегодня 2 марта 1968, я прочел его:

или же: Наконец, я разучился рисовать—

Занимаясь в мастерской Гюстава Моро, Матисс писал только натюрморты: «Я думал, что никогда не буду писать лица, потом я стал включать лица в свои натюрморты... Мои лица живут благодаря тому же, благодаря чему жили мои натюрморты... атмосфера влюбленности, чувство, которое сообщало звучание моим объектам...»

(Беседа 18 марта)

Как хорошо он знает, что именно смущает зрителя в его рисунках, как умеет облечь в слова это недоумение! Мне пришли на ум две-три мысли в этом плане, но в самую суть тайны я так и не проник. Матисс заключает, что по мере наращивания рисунков в серии варьируется, обогащается только их эмоциональное содержание, покорное вдохновению. Голубые глаза смотрят на меня из-за очков, голос меняется. «Я говорю достаточно понятно?» — спрашивает он. Это его любимый вопрос. Тоже своего рода знак — точка, где поворачивает кривая беседы, невидимый гвоздь, к которому прикреплена одна из складок драпировки на большой композиции, на фреске, где сам Матисс, его прошлое, его творчество, его мысли и это будущее второй жизни, второго Матисса, заявляющего в семьдесят два года, что он наконец завершает годы ученья и скоро начнет писать. Но об этом я пока говорить не стану.

Вчера я попытался передать кому-то весь пафос, всю грандиозность этого второго начала, кому-то, кто, не зная того, что я здесь пишу, воскликнул: «Постойте, не Микеланджело ли сказал нечто подобное, завершив *Страшный суд*: *Теперь я немного научился рисовать?*»

Я не отвечаю за этого Микеланджело, который возвращается через окно. И снова Матисс, о Хокусаи, говорившем в самом конце своей жизни: *Если бы я еще пожил, я смог бы писать по-настоящему**.

ЧЕКАННЫЕ ОБРАЗЫ

По поводу текста Теофиля Готье о Шардене и Веласкесе Матисс сказал, что Готье его тут удивил. Но у меня-то, когда я ему говорил, цель была совсем другая. Одна из бесспорных для Матисса истин, и здесь не раз об этом упоминалось, безразличие художника к природе модели, к тому, живое ли это существо или неодушевленный предмет. Он в равной мере говорит о портрете, идет ли речь об оловянном кувшине или о женщине. Руку женщины он трактует как стебель растения. И в тексте Готье он, вероятно, расслышал прежде всего критику термина «натюрморт» (*ибо в природе нет ничего мертвого*). Однако из свидетельства Готье мы также узнаем, что Шарден, как и Веласкес, усматривал в эволюции своего творчества известную градацию — от неодушевленного предмета к человеческому лицу, к которому оба эти художника обратились не сразу и, если можно так выразиться, с известной опаской, с почтением. Не могу тут удержаться от одного замечания.

Представляется, что эволюция великих живописцев, таких, как Шарден или Веласкес, воспроизводит в сжатом виде в силу удачи каких-то присущих искусству, но до



Семья художника. 1911. Ленинград, Государственный Эрмитаж

сих пор неясных причин историческое развитие человеческого сознания, некие особенности мировосприятия, имевшие совершенно иное обличье, иные причины. Немало есть народов, которые по религиозным мотивам—это относится и к евреям, и к галлам—долгое время уклонялись от изображения одушевленных существ, довольствуясь орнаментальным искусством, где реальный мир проступает лишь намеком, часто неуловимым. Мало-помалу осуществляется переход от чистого орнамента к орнаменту фигуративному, в котором возникают обиходные предметы. Затем животные. В Галлии только в эпоху Цезаря, или чуть раньше, на монетах появляются—в подражание грекам и римлянам—боги, люди, вожди. Первый французский портрет—это портрет Верцингеторикса.

(Странно, что образ этого героя, дошедший до нас, не имеет решительно ничего общего с тем драгоценным портретом, как будто народная фантазия восстала

Матисс, в нетерпении, сурово выговаривает мне на полях:

Смотри выше

На что смотреть? Где — выше? Это, по всей видимости, объясняет и следующую заметку, снятую, по понятной, как станет видно, причине:

На протяжении нескольких лет я считал, что буду писать только натюрморты. И лишь после того, как я научился показывать объекты мертвой природы, я научился показывать человеческое лицо.

Матисс сделал эту карандашную заметку на полях текста, который я дал ему прочесть, но потом перечеркнул ее зигзагом, очевидно, он счел, что слишком решительно вторгается в мой текст: я подчинился ему и не воспроизвел эту заметку в *Темах и Вариациях* в 1942.

Но, найдя ее, эту заметку, вновь в 1968, я изменил решение: не позволить ничему затеряться — *покаяние* мысли художника сбóит дополнительной нагрузки на чтение моего текста: в конце концов, я же только комментирую, а говорит он (Итак, 1968).

против реальности и вытеснила ее, создав ирреальный образ-символ, этот первый символ нашей родины¹.)

Здесь Матисс отнюдь не разделяет предрассудков, которые были присущи его нервным учителям. После мастерской Моро в его творчестве уже не играет ни малейшей роли различие между неодушевленным объектом и человеческим лицом, которое, если верить Готье, столь долгое время сохраняло значение для Веласкеса и Шардена. Если онтогенез этих художников воспроизводит филогенез народов, то, как известно, и самой природе свойственны внезапные скачки — продолжая эволюцию какого-либо вида, она воспроизводит схему филогенетической эволюции в развитии индивида, пропуская, однако, в определенный момент некоторые ее этапы. Между Шарденом и Матиссом протекло полтора столетия, движение ускорилося. Я недалеко от мысли (поскольку этап, воспроизводящий вековые предрассудки предков при изображении человеческого существа, на этом отрезке времени тяготеет к исчезновению), что как раз в эти сто пятьдесят лет и родилась современная живопись, а также завершилась первая стадия живописи, начало которой положил Джотто в гроте Веспиньяно, пригрезившемся мне не так давно в доме Анри Матисса.

Уж не созрело ли человечество, подобно этому великому художнику, для, как он выражается, *больших композиций*? И не находится ли оно в XX веке, как этот семидесятидвухлетний мастер, у истока второй жизни? Вот надежда, которую хотелось бы видеть выходящей за рамки живописи именно в 1942 году.

Не знаю, что ждет нас впереди. Но одно не подлежит сомнению: я горжусь тем, что мне довелось рассказать об Анри Матиссе. Пройдет время, и о нас скажут: у них в ту пору все же был Матисс во Франции, Матисс-ан-Франс...

Матисс-ан-Франс, это звучит, как Ле-Пюи-ан-Веле, Марк-ан-Барель, Крепи-ан-Валуа... Матисс-ан-Франс.

Во мраке самой темной ночи он создавал, скажут, эти светлые рисунки...

Анна, сестра моя Анна, ты ничего не видишь?

Я вижу солнце, что пылает, солнце, что пылает, и пыл, что пылит...

По дороге приближались всадники. И в лучах солнца, что пылало, перед ними открылся Матисс-ан-Франс, и прекрасная Анна вновь обрела жизнь.

Какой прекрасный край! — сказали они.

¹ Перечитываю это в марте 1953 с известной горечью.

ЗНАКИ

(1968)

или поздний ум на лестнице

(публикуется впервые)

*In hoc signo vinces*¹

Если рассматривать картину, как фразу, то есть как сочетание выразительных элементов, приобретающее благодаря отношениям между этими элементами свой смысл, отличный от смысла каждого из них в отдельности, то представляется совершенно очевидным, что смысл этот зависит от самого способа сочетания, иначе говоря — от синтаксиса картины.

И однако, эта фраза совсем не то, что *фраза* в обычном смысле слова: я употребляю это слово по аналогии. Фраза (в письменной или устной речи) имеет начало и конец, она вытекает из своих предпосылок, я ее не слышу и тем более не вижу всю сразу, целиком. Живописная «фраза» не рассказ о какой-то истории, происходящей на полотне, то есть не момент повествования, благодаря которому я могу себе представить, что было до и что произойдет затем; например, когда на картине Руджиеро, оседлавший орла-гипогрифа, низвергается с небес и, пролетая перед прекрасной обнаженной женщиной, чьи запястья прикованы к скале, поражает своим копьем в ноздрю морское чудище, стерегущее Анжелику, этот единственный запечатленный миг вовсе не дает нам знания всей истории их любви, рассказанной в десятой песне *Неистового Роланда* Ариосто. Глядя на картину Энгра, я думаю о словах Матисса, сказанных мне однажды. Разговор шел о современных художниках, и я спросил: кого, оставляя в стороне Пикассо, он считает настоящим художником. Он произнес имя Боннара... потом как бы поправил себя, не поправляя, и сказал: «Миро... да, Миро... Потому что он может изображать все что угодно на своем полотне... но если уж он поместил в определенной точке красное пятно, можете не сомневаться, место этого пятна здесь, именно здесь... Отнимите его, картины нет...» Я вспоминаю об этом и думаю, что действительно Энгр мог изобразить все что угодно, хотя бы этот эпизод из *Неистового Роланда*, но вот здесь, чуть правее центра, была необходима белизна обнаженной Анжелики, слияние света и морской пены... Главное — место слова, цвета или знака в предложении, как в живописи, так и в словесности. Попробуйте переставьте какое-нибудь слово у настоящего писателя: будь то проза или стихи, написанное умрет.

Прошло немало лет с тех пор, когда Матисс говорил мне об этом. Мне пришло в голову взглянуть на полотна самого Матисса *с этой точки зрения*, то есть как на некое равновесие (здесь не важно, что вес, что противовес, важно,

¹ Сим победиши (лат.). — Прим. перев.

что они взаимно уравниваются). Я взял альбомы репродукций, перелистал их. И вот тут-то мне и пришло на ум, что Анжелика на картине Энгра всего лишь знак-женщина, отмеченный этой тяжестью шеи и рта, этими чертами гипотериоза, которые для Энгра, как и для Матисса, были приметой женской красоты, знаком «красота»¹.

Совершенно ясно, что природа знака у Энгра и Матисса неодинакова: ибо знак — элемент изображения и он не может рассматриваться как нечто неподвижное, данное раз и навсегда. Знак Энгра — знак эпохи Энгра, индивидуальности Энгра. Знак Матисса отделен от него всей исторической дистанцией, пролегающей между этими двумя людьми, дистанцией, на которую от него отстоит неповторимый гений Матисса.

Кроме того, как нельзя уподоблять мироощущение одной эпохи мироощущению другой, точно так же нельзя не учитывать, если речь идет об искусстве, что оно всегда искусство определенного времени и, следовательно, *изобретает*, исходя из всего, что этому времени предшествовало, — искусство, как и наука, *изменяется*. Понятие знака в живописи не идентично понятию знака в лингвистике, но оно не поддается определению без учета эволюции понятия знака в современной науке о языке.

Я хочу сказать, что только по аналогии, только с крайними оговорками можно описывать «язык живописи» (уже само это выражение имеет лишь ценность аналогии) словами языка в собственном смысле этого слова, языком языка. Записывая эти соображения, я поймал себя на том, что употребил уже одиннадцать раз слово *знак*, которое хотя и входит в словарь Матисса, но может, если оставить его без дополнительных объяснений, ввести в заблуждение, ибо *знак* в семантике и *знак* у художника совсем не одно и то же. Допустимо было бы, однако, следуя Матиссу, говорить о семантике изображения. Дело в том, что, хотя за последние годы в лингвистике появилось великое множество неологизмов, французский язык все еще довольно беден в этой области, простирающейся от значения до сигнала, так что на нетвердой почве науки, живущей всего один век, лингвистам свойственно цепляться, точно за бревно в бурю, за то единственное, что кажется им надежным в океане слов, — за этимологию. Отсюда постоянное стремление связать термины своей системы — несовпадающие, разнозначные, а подчас даже противоположные, враждебные по содержанию — с греческим корнем, обозначающим *знак, σημεῖον*, этим семенем всего словаря человеческих коммуникаций.

Один из самых древних черенков греческого «*семейон*» на французской почве — термин *sémion* — ведет свое начало от Квинтилиана, который обозначил этим словом краткость звука, взятого за метрическую единицу. То есть единицу пения в стихе. Этот термин впоследствии исчез из большинства областей как музыки, так и словесности, и предпочтение было отдано слову «знак», которым обозначается то, что я назвал бы аспектом значения; употребление этого слова в лингвистике превращает его в некое подобие моста между изображением и высказыванием — в результате знаком обычно именуют букву, что в конечном итоге своего рода катахретический каламбур, ибо, в то время как знак несет в себе значение, буква его лишена, и, следовательно, эквивалентом знака должно было бы быть по меньшей мере

¹ См. ниже, кн. II: *О Мари Маркоз и ее любовниках* (1969).

слово (я говорю *по меньшей мере*, потому что отнюдь не каждое слово заключает значение в себе самом, и следовало бы рассматривать знак как своего рода сжатую до-словицу, если видеть в нем, к примеру, средство коммуникации, как это делает семиотика, бывшая первоначально, о чем, кажется, забыли, частью военного искусства: наукой о командовании не словом, а жестом*, который ведь тоже именуется знаком в смысле *подать*

* Развитие лингвистики, ее ответвлений и наук, с нею конкурирующих, привело к такому бурному росту и изощренности словаря у различных авторов, что он, в сущности, может быть све-

ден к ряду катахрез, абстрактные термины которых только «листья» — не листья дерева и не листы бумаги, а всего лишь «листья» интеллекта¹.

¹ «Листья» — математический термин, принятый в топологии и обозначающий величины, оста-

ющиеся равными себе при всех операциях, производимых с ними. — *Прим. перев.*

знак). С большим основанием, чем букву, можно рассматривать как знак в собственном смысле слова иероглиф — и тут мы переходим от письменности к живописи. В искусстве Матисса действительно существует иероглиф-рука, иероглиф-рот, просто сам художник называет их знаками. Но из всего этого мне важно, чтобы вы запомнили одно: существование знака (чтобы согласовать мой словарь со словарем Матисса) — метрической единицы, тогда при переходе от метрики к рисунку будет понятнее, что, в сущности, такое *семион*, изобразительный знак Матисса.

Потому что в конце концов употребление знака в живописи и важность, которую придает этому такой художник, как Матисс, приводят к ряду неясностей. И тут нельзя обойтись без дополнительных объяснений, памятуя хотя бы слова Матисса, сказанные мне, если не ошибаюсь, 18 марта 1942 года: *Значительность художника измеряется количеством новых знаков, которые он введет в пластический язык*. Особенно если учесть, в каком контексте это было сказано — в связи со знаком-деревом, знаком-листом у таких крупных художников, как Клод Лоррен или Никола Пуссен: *У этих художников был собственный язык (следует понимать: знаки). С тех пор он стал языком выученным, и мне нужно найти свои знаки, соответствующие характеру моего воображения*. Я возвращаюсь к этим словам, подчеркиваю их из опасения, как бы они не прошли незамеченными при чтении. *Новые знаки* Матисса — единицы визуального значения в том смысле, в каком употребляется в метрике термин *семион*, в музыке — *тон* (мера протяженности приобрела бы большую очевидность, если бы одержал верх термин *диатон*, предлагавшийся Шороном взамен «тона»). Но живопись, как и рисунок, — это не музыка и не стихосложение. Когда знак вписывается в язык рисованого и живописного пространства, он уже не единица скандирования, не интервал между звуками, это — *символ* данного пространства, который, к примеру (если это знак-глаз, знак-рот), превращает пространство, обведенное линией, из своего рода круга в лицо, из плоской поверхности в рельеф и позволяет прочесть определенным образом данное ограниченное пространство на белой бумаге или на живописном холсте, без этого знака лишенное всякого значения. Матисс полагает, что величие (он говорит *значительность*) художника состоит в изобретении собственных знаков, за которыми глаз следит, как за текстом.



Танец. 1910. Ленинград, Государственный
Эрмитаж



VINCENT VAN GOGH

Эти знаки одновременно говорят, например, *глаз* или *рот* и отмечают его, их положение на плоскости рисунка или картины; они одновременно — значение, через которое проходит взгляд, и направление, по которому он следует дальше. Ибо начертание, бывшее лишь местом лица, с появлением знака-рта, знака-глаза стало лицом, и именно благодаря этому оно ведет нас дальше.

Скажут, что я пытаюсь высосать из слов Матисса то, чего в них нет. Ну и пусть говорят на здоровье! Но только все это рассуждение о знаках, просмотренное, прокорректированное, прокомментированное самим Матиссом на черновике *Матисс-ан-Франс*, завершается (эта исповедь о знаках завершается...) признанием:

Вот все и складывается так, как если бы я был человеком, готовящим себя к работе над большой композицией.

В 1942, и даже несколько позже, я расслышал в этих словах только поразительную скромность — Матисс ведь говорил это в семьдесят два года и три, примерно, месяца. Сегодня, перечитывая себя, перечитывая *его*, я задумываюсь не столько о психологии этого художника, сколько о том, что именно он хотел сказать. Быть может, меня к этому побуждают заметки на полях того текста, восстановленные мною в этом году: *Выразительность здесь достигается игрой руки в композиции, и дальше: Экспрессии художник добивается поворотом руки, ее¹ продолжающим.* Все это на полях размышлений о Делаакруа, который был художником большой композиции и которому, как говорит Матисс, *было необходимо чем-то завершить движение, линию, кривую, арабеск, проходящий через всю картину. Он доводил это движение до кончика руки того или иного персонажа и тут сворачивал его, завершая знаком — понимаю-те! — знаком...*

Можете перевести дыхание, я разрешаю... знаком, неизменно одним и тем же — всегда одинаковой кистью руки, не особой, индивидуализированной рукой, но своей рукой, своим грифом...

Перевести дыхание мало — нужно научиться читать; предлагаю практическое упражнение: прочтите в свете этого высказывания известное полотно *Смерть Сарданапала*, потому что Делаакруа, взятый здесь для примера, в сущности, если говорить о знаках, куда ближе к Матиссу, чем Энгр. Мысль художника легко прослеживается на протяжении четырех метров девяноста пяти сантиметров, занимаемых картиной в длину, если, следуя от руки к руке, начать слева, с цветного невольника, натянувшего красную узду коня, пойти вверх к молящим дланям плачущей женщины и протянутым рукам рыжекудрой наложницы, распростертой на царском ложе, затем повернуть, через задний план с царицами, ожидающими заклятия, к жрецу, приносящему жертву, который погружает меч в тело женщины, замыкающей круг. От одной руки к другой, от грифа к грифу. Вплоть до завершения этого зрелища перед равнодушным взором Царя.

Вот как Матисс понимает знак-руку у Делаакруа, художника большой композиции: как завершение движения (линии), *проходящего через всю картину*, но также и как точку, где это движение получает новый импульс. Необходимо сблизить это место в размышлениях Матисса с тем, что художник говорит

¹ Кисть руки.

вслед за тем о бирманской руке—руке, заканчивающейся кистью, которая кажется цветком на стебле, а также и с его утверждением, что: *Знак может носить религиозный, культовый, литургический характер, но может быть и знаком чисто пластическим. Каждой вещи—свой знак. Это шаг вперед в постижении и выражении мира художником, экономия времени, кратчайшее указание на характер, на суть вещи, знак...*

Будь то гриф Делакруа или бирманский цветок, рука или, точнее, знак-рука (вслед за этим Матисс тотчас обратится к истории знака-рта), особость, характерность которой восходит не к изображаемой руке, но к приему изображения этой руки художником, не к модели, а к художнику, этот знак-рука появляется в словаре Матисса, как и другие знаки, прежде всего как подступ к большой композиции, а затем и как средство ее осуществления. Узловая точка, за которую цепляется, от которой отправляется дальше линия—подлинное повествование.

Можно, хотя бы удовольствия ради, заменить прочтение жертвенного танца у изголовья Сарданапала—прочтением *Львиной охоты в Марокко* того же художника, картины, которая находится в музее Бордо. Здесь знак-рука приобретает как у охотников, так и у хищников четкий характер грифа, клейма и позволяет проследить—от человека слева, поверженного лапой льва, к рукам мертвеца справа, оставленного львицей, которая вцепилась в серую в яблоках лошадь,—за жестоким балетом, где сходство знака (руки или когтистой лапы у человека и зверя) дополнительно подчеркнуто вздыбленными или подогнутыми копытами коней в верхней и нижней частях картины. Словно на этих невинных соучастников охоты обращена жалость художника, для которого человек и лев равны в своем зверстве. (С таким же успехом я мог бы отослать вас к турниру ангелов, всадника, стражей и мужчины, распостертого в нижней части полотна *Изгнание Илиодора из храма*,—хотя бы ради того, чтобы вы вошли в церковь Сен-Сюльпис и увидели это не столько истинно ритуальное, сколько садистское зрелище.)

Но раз уж разговор коснулся балета, я лучше верну вас к Матиссу и его великому *Танцу*, находящемуся в ленинградском Эрмитаже,—это полотно 1909—1910 годов повторяет и обогащает тему одной из деталей *Радости жизни*, картины, которая была написана в 1906 году и находится в фонде Барнеса (Мерион, Соединенные Штаты). В *Танце* реприза подчеркнута и движением хоровода от руки к руке, от одного знака-руки к другому, и в особенности тем, что между левой и центральной фигурами первого плана этот хоровод, эта цепь разомкнута—руки словно разорваны стремительным движением. Так что само движение следует читать именно по рукам¹.

Здесь руки Матисса, а не гриф Делакруа. Руки *Танца*, с которыми мы будем встречаться на всем протяжении многолетнего пути художника: эти руки держатся одна за другую, отпускают одна другую, на них опирается лоб, они лежат на подлокотниках кресла, они сплетаются, как в сюите эскизов к *Румынской блузе*. Впоследствии Матисс как бы усомнится в себе самом, когда, желая выразить чувство, ему самому чуждое—молитвенное чувство,—он станет копировать руки Матиаса Грюневальда; и все-таки в конечном итоге это будут его руки и они приведут к большой руке Святого Доминика в

¹ На дальнем плане *Радости жизни* этого можно было не заметить.

часовне Ванса. Рука Святого Доминика не молит, она отказалась от Грюневальда, она только держит книгу, молитвенник. Матисс молиться не умеет (я говорю о художнике, не считая для себя возможным вторгаться во внутреннюю жизнь человека, в то, что совершается, когда глаза сомкнуты,—я остаюсь в пределах взгляда, к которому взывает картина, подавая мне знак, что вход свободен, и—если я умею видеть и читать—руководя моей прогулкой)...

Все это не имело бы никакого смысла, если бы не объясняло, пусть с запозданием, то признание 1942 года, к которому я только что вновь вернулся (*Вот все и складывается так, словно я...*) и от которого меня, можно сказать, увел в сторону Делакура. Но тут нужно идти, как идетя, со ступеньки на ступеньку, каждая из них сама по себе лишена смысла, но все они ведут нас туда, куда *идет* лестница: и возможно, уже видно, что туда же направляется вся эта книга, эта лестница.

ВСТУПЛЕНИЕ К ЛЕКЦИИ, ПРОЧИТАННОЙ В БОЛЬШОЙ АУДИТОРИИ СОРБОННЫ

На вечере, организованном
обществами «Туризм и Культура»
и «Туризм и Труд»

(6 декабря 1946)

*Я перепрыгнул через четыре года, через четыре клетки
этих «классов» на тротуаре времени. Прошу прощения,
что не могу придерживаться ни хронологии написания,
ни хронологии повествования: я вынужден смириться с
беспорядком, как смиряюсь с жизнью, которой не выбрал.*

Уважаемые дамы, господа!

В конце XIX века был художник, представлявший направление французской живописи, диаметрально противоположное тому, которое сейчас, в середине XX века, именуется современным искусством. Мастер мифологии и тайны, он привносил в изображаемые им сцены искусность миниатюриста. Гюстав Моро — это в известном смысле вершина доскональной тщательности рисунка. Так вот, он не только писал, но и преподавал. И у него учились молодые люди, звавшиеся, в частности: Дерен, Руо, Марке, Матисс... То есть художники, внесшие во французскую живопись нечто обратное тому, что воплощал в себе их учитель.

Но и сейчас, проработав в искусстве более полувека, и сейчас, когда его творчество для всего мира являет самое законченное живописное воплощение нашей родины, Анри Матисс по-прежнему поминает с неизменным и глубочайшим почтением своего старого учителя Гюстава Моро, сумевшего направить в начале их жизненного пути таких непохожих на него самого людей, уча их, но ни в чем не стесняя. И однако, ничто, быть может, не дает такого наглядного представления об эволюции современного французского искусства, об изменении самой концепции живописи между концом XIX века и серединой XX, как пропасть, отделяющая ученика от учителя, Анри Матисса от Гюстава Моро, и по духу и по технике живописи. Сегодня во всем мире молодые люди, одержимые живописью, обращают свои взоры прежде всего к Матиссу. Это Матисс в первую голову своим присутствием делает Францию отчизной художников, Париж — столицей живой живописи. Ему обязаны мы престижем, почти не имеющим себе равного.

Мы в долгу у Матисса за то, что в самые тяжкие для нации дни — вчера, когда мы были унижены, сегодня, когда у нас еще столько руин, — он сберег и продолжает сберегать лучезарный лик Франции. В самую мрачную эпоху истории, когда множество людей колеблется и теряет почву под ногами или, упиваясь собственными страданиями, сосредоточиваясь на собственных

невзгодах, делает их предметом своего творчества, Анри Матисс, без декламации, без патетики, без видимого напряжения, лучше кого бы то ни было хранит на глазах изумленного мира этот покой, этот дивный и мудрый свет нашей отчизны, это наследие меры и красоты, пронесенное сквозь века разрушительной ярости и раскрывшееся в его творчестве вопреки бурям, болезни и возрасту во всей своей неколебимости надежды, во всей непреоборимости веры в жизнь,—он истинный голос Франции¹.

Можно сказать, что вот уже скоро сорок лет с той самой поры, когда ученик Гюстава Моро стал самостоятельным мастером направления, получившего название фовизма, во всем мире не переводятся художники, которые невольно ему подражают или во всяком случае стремятся к этому. С той самой поры, когда его холсты и холсты его товарищей вызвали скандал в салоне Независимых, потому что эта живопись была прежде всего вызывающим отказом как от техники, к которой так недавно и с таким трудом приучили художников и публику импрессионисты, так и от методов живописи, берущих начало в XVI веке: моделировки тона, светотени, нюансировки цвета. В ту пору не понимали, что, перешагнув три столетия живописи, дикие возрождают подлинную живописную традицию великих художников средневековья, обогатив ее при этом всем, что было познано за это время человеком в результате исследования мира и слияния культур, неведомых нашим предкам, привнес в живопись обостренное ощущение современной жизни, трепет сегодняшней действительности. Вот уже скоро сорок лет, как не переводятся люди, которые бросают все и со всех концов света стекаются в Париж, чтобы увидеть полотна Матисса, увидеть самого Матисса, поучиться на его примере.

Еще перед войной 1914 года пангерманисты приходили в бешенство от того, что молодые немцы предпочитали любому другому учению—учение у этого француза. Благодаря ему искусство Центральной Европы с тех самых пор несет на своем челе отблеск французского неба. Картины Матисса висят в небоскребах американских миллиардеров, Москва открывает советским гражданам двери музея, где хранится самая большая в мире коллекция Матисса*. Италия, страна, пожалуй, самой мощной, если не считать Францию,

* В начале тридцатых годов нашего века я посетил Щукинский музей—дом коллекционера, неподалеку от Музея имени Пушкина. Это было место, почти всегда относительно пустынное, где можно было одиноко прогуливаться среди чудес. Когда я писал это вступление, я, хотя и провел несколько дней в Москве

(куда вернулся впервые после 1936 года, то есть после ареста моего свояка Виталия Примакова), думал, что этот музей просто еще не успели открыть после войны. Тогда я еще не представлял себе, сколько понадобится времени, чтобы увидеть вновь полотна Матисса, Пикассо, Сезанна, Ван Гога.

живописной традиции, репродуцировала Матисса, даже воюя против нас, а в Бразилии, стране новой живописи, художники дружеского нам народа в годы, когда Франция была недостижима, грезил Матиссом, как грезят песней.

Это факт, значение которого огромно, сень его крыл лежит на всем, что мы можем сказать о художнике, простирается над всеми нашими, неизменно

¹ См. ниже: *Персонаж по имени Боль*.

слишком бедными, хвалами художнику, окрашивает само наслаждение, которое он нам доставляет. Это факт, выходящий за пределы искусствоведения, и именно поэтому, говоря о Матиссе сейчас, когда на разных конференциях обсуждается проблема мира во всем мире, а тем самым и судьба нашей родины, нельзя подходить к этому великому художнику, не сказав прежде о месте, которое отведено ему всеобщим восхищением и на котором он всем своим несравненным даром, всей мощью своего гения служит тому, что как раз и является самой сутью наших сегодняшних дебатов — доминирующему положению Франции в сфере искусства и мысли.

Вот почему сегодня, уважаемые дамы и господа, я подойду к проблеме Матисса только в определенном аспекте: не с позиций мелочного описания или исторического обозрения его картин и *приемов*, не с позиций спора об этом искусстве, стоящем выше всяких споров, но приступлю к его творчеству прямо, как к чему-то уже существующему для вас во всей своей определенности, как к творчеству, уже занявшему свое высокое место в истории человечества, как к некоему совершенству, осуществляющемуся на наших глазах. Пусть вас поэтому не удивляет, если я буду говорить об Анри Матиссе, как мог бы говорить о Рафаэле, Шардене или Ренуаре.

Но позвольте мне сейчас, чтобы лучше подойти к ослепительному предмету моей лекции, один обходный маневр, я рассчитываю на ваше терпение...

За этой преамбулой шел в весьма сокращенном виде текст, который сейчас, или почти сейчас, следует: текст, написанный для печати, а не для устного прочтения. Однако, как я его ни сокращал, он все же вывел из терпения тогдашних студентов, которые освистали оратора, вопя: К делу! К делу! Я не простил бы себе, если бы скрыл сей факт от читателей этой книги. Все это происходило во времена, когда Андре Мальро в Ницце предлагал молодежи как единственную перспективу трагедию и смерть, и молодые люди той поры упивались горьким хмелем его слов. А я тут болтаю о фовизме и еще невест о чем — к делу! к делу! — а дело-то не в Матиссе, дело в том, что станет с нами, что сделают с нами, с молодыми людьми, у которых свежие уста, чистое чело, изумление первого желанья и — пропасть вместо



А. Матисс в доме С. Шукина в Москве в 1911 году; на стене его картина «Дама в зеленом»

календаря, там, где-то в недалеком будущем, и это тело, едва открытое для себя, брошенное в грязь, отданное на произвол судьбы... К делу! К делу!

Не следует ли здесь, однако, прервать речь и вернуться к роману, я имею в виду повествованию, которое ведется в одиночестве, не адресуясь ни к какой публике, и поэтому не нуждается ни в каких ораторских предосторожностях, не должно считаться с конфигурацией собравшихся в зале ушей, с терпимостью слуха, с вполне вероятной усталостью или невнимательностью персонажей, случайно оказавшихся в аудитории... не следует ли с помощью этого перерыва обратить читателя из зрителя, выносящего приговор, в слушателя, не столько даже моего текста, сколько самого Анри Матисса, то есть человека, к которому читатель может приблизиться — в том времени, в том контексте, когда гляжу на него я, — только через меня, я имею в виду — через мой рассказ, этот рассказ?

Я вернусь к «Прерванной речи» несколько позднее. Можете, если хотите, пропустить последующее и обратиться сразу к этому продолжению... все зависит от того, к какому роду читателей вы принадлежите.

ПЕРСОНАЖ ПО ИМЕНИ БОЛЬ

(февраль 1968)

Перебив в речи

(публикуется впервые)

Прошу прощения.

Я вполне мог бы обойтись, если бы не стремился к исчерпывающей полноте, без этих нескольких страниц—без этого *Вступления* к лекции, полный текст которой следует дальше*. Не осознавая я, перечитывая это

* Для читателей сегодняшних и завтрашних: в те дни автомобили исчезли, даже для великих художников. Я думал об этом с некоторой досадой в 1942 году, живя по-цыгански в Ницце, которая всем своим обликом 1917 года вызвала у меня ассоциации с другой войной, первой, когда миру еще не довелось быть изображенным таким, каким он открывается взгляду изнутри *бегущей машины*, средства передви-

жения, именуемого вами теперь машиной и при первых же невзгодах вытесняемого экипажем с лошадьми и кучером.

Это написано в 1968. Тем временем, в 1969, между кожей и телом вклинился еще один текст, отодвигая *Высокое греженье*, главу, которая переносит нас в 1945—1946 гг. Можно подумать, что я заблудился в этом лабиринте времени. Ах, как бы я этого хотел! (1970)

Вступление, что оно написано главным образом ради слов: *вопреки бурям, болезням и возрасту*. Пока Матисс был жив, я не мог говорить о персонаже, прятавшемся в его тени. Художник почти никогда не выдавал при мне, в часы, когда он принимал меня у себя, его присутствия, и лишь изредка на какой-то краткий миг ему не удавалось спрятать от меня этот фантом—свою боль. А. М. не любил показывать, что в нем происходит. Заметили ли вы, что среди множества изображений человека, созданных им на протяжении жизни, нет ни одного, который бы ее, боль, выдавал? Он и сам был такой же, как его живопись. И когда внезапно боль настигала его при мне, все было так мимолетно, он так мгновенно ее затаивал, что я вынужден был делать вид, будто не заметил напряжения, проступившего на его лице. Не знаю уж почему, должно быть, мне это казалось нескромностью с моей стороны—замечать боль. Я заставлял себя тут же забыть. И это мне удавалось. Я забывал. Само собой разумелось, конечно, что Матисс должен отдыхать, что он доступен только в определенные часы, что он редко спускается в Ниццу... Вот и все.

...Редко спускается в Ниццу. В последние дни 1941 года он захотел непременно повести нас в ресторан. В ресторан на улице Массена, если не ошибаюсь, в *Ракушку*. Больше ради Эльзы, чем ради меня, ради Эльзы,



Переднее стекло автомобиля. 1917

с которой он только познакомился (кажется, неделей позже, чем со мной). В открытом извозчиьем экипаже он провез нас по Ницце, залитой новогодним солнцем. В те времена нам не часто доводилось есть так роскошно. Матисс глядел на нас со своей доброй улыбкой, с царственным видом. *Персонаж* отсутствовал, не подстерегал нас где-нибудь в укромном уголке ресторана, гардероба. Весь январь я даже не подозревал о его существовании. Так, совершая увеселительное плавание, не слышишь тяжелого дыхания кочегаров в трюме корабля. Быть может, это было глупо, но я был поглощен тем, что жадно слушал, выпрашивал, записывал слова художника. Я бывал у него почти ежедневно, мое *предисловие* двигалось, на взгляд Матисса, недостаточно быстро. Поэтому я засел за работу и стал реже посещать Симиез.

В пятницу, 14 февраля, Матисс написал мне под впечатлением статьи в последнем номере *НРФ*, неприятной для него. У нас уже было назначено свиданье на вторник, но теперь он опасался, как бы я не закончил предисловия, о котором идет речь, до нашей встречи, не прочитав статьи, его покоровившей.

...речь идет о суждении по поводу моих рисунков, и Вам было бы небезынтересно познакомиться с ним — поскольку было бы неплохо выделить некоторые мысли,

содержащиеся в работе, которая Вас сейчас занимает. Я пошлю Вам журнал, но нужно бы, чтобы я, со статьёй в руках, кратко осветил Вам кое-что из прошлого, сообщаящее ей вес в моих глазах. Будьте так любезны и предупредите меня, когда у Вас найдется час или два и будет свободна голова, чтобы я мог это сделать. Я имею в виду—когда Вы закончите предисловие, над которым работаете,—если это случится до нашей, уже условленной, встречи.

Я только прошу Вас не браться за новую работу, касающуюся меня, до того как мы повидаемся...

Я и правда еще не закончил предисловия, а у Матисса явно не было терпения ждать до нашей встречи во вторник. И тут мы как раз получили из Лота половину гусиной печенки: ее прислала Жанна Муфина, которая вместе с Леоном шесть или восемь месяцев откармливала для нас гусыню. Сейчас нельзя себе и представить, какая это была удача в голодной Ницце февраля 1942 года. К тому же Эльза чувствовала себя обязанной после пира в Ракушке. Печенка была удачным предлогом. Матисс по телефону дал согласие прийти в воскресенье к обеду. Ни Эльза, ни я не имели ни малейшего представления о том, как готовить гусиную печенку: к счастью, хозяин дома 16 по Сите-дю-Парк, где мы жили, владевший также ресторанчиком *Ла-Пергола* на набережной, в прошлом служил шеф-поваром у Ларю. Но обо всем этом рассказывает Эльза в своем *Предисловии к Подполью*, предпосланном *Коню Белому* в нашем *Перекрестном собрании романов*.

Сей мэтр поварского искусства,—пишет она,—посоветовал мне зашить печенку в тряпку и отварить ее в соленой воде; что касается уточнений о портвейне и т. д., то он должен был дать их мне на следующий день. Но в ночь перед этим следующим днем мы были разбужены ревом моторов и голосами под нашими окнами... Не было никакого сомнения, что за нами пришли. На самом деле это была полицейская скорая помощь. Она приехала за поваром и его женой, которые угорели от печки, топившейся древесными опилками. Они не умерли, я не научилась готовить гусиную печенку в винном соусе. Мы тем не менее неплохо пообедали ею с Матиссом и его секретарем Лидией, а потом поужинали с четой Карко. Гусиная печенка в те времена—это было чем-то незабываемым...

Матисс не принес мне статью, но поскольку я должен был быть у него во вторник... Я обратил внимание на его бледность. Но главное, он почти лишился голоса. Он сам подшучивал над этим. В тот же вечер нам принесли от него письмо, которое я частично воспроизвожу:

— Дорогие друзья, я вновь обрел голос! Достаточно было часок отдохнуть. Два часа назад, когда я был у Вас, я чувствовал себя очень усталым, но мне не хотелось вам об этом говорить.

Я сегодня встал в восемь утра, а не в полдень, как обычно, так что мне не удалось поспать и тем самым компенсировать неважную ночь. И все это ради того, чтобы поехать на выставку-продажу в Савуа, где не оказалось ничего интересного. Мне уже не по возрасту ранние подъемы, я это запомню..... Благодарю за Ваш предстанный обед, мне у Вас было очень хорошо, даже обидно было Вас покидать.

Только много позже я узнал, что означали слова *компенсировать неважную ночь*. И все же в тот день я как бы ощутил ледяное дыхание невидимого

персонажа, которому Матисс был вынужден подчиняться. В том письме в пятницу к концу была еще одна фраза, которую я не процитировал: *Надеюсь, что у Вас есть утешительные новости о здоровье Вашей матушки и что Вы, как и г-жа Арагон, перестали тревожиться...*

О нет! На исходе того февраля и в начале марта, когда Матисс принялся за мой, точнее, за мои портреты, у меня тоже были свои фантомы. Матисс, казалось, чувствовал себя хорошо. Я, казалось, ни о чем не тревожился. Моя мать скончалась 2 марта 1942 в Кагоре. Но это иная горькая история. Я ездил два раза подряд в Кагор. Ладно, поговорим о другом.

Но можно сказать, что теперь я яснее, чем прежде, различал призрак за спиной художника, слышал в голосе старого человека какую-то до тех пор незаметную для меня ноту. В конце марта Матисс сделал углем *тему*, обычно именуемую моим портретом (их существует четыре и около тридцати *вариаций*, если он сохранил их все). Это тот самый портрет, где у меня, как я уже неоднократно упоминал в другом месте*, в точности рот моей матери, не

* В частности, в *Запечатленных подобию*. Но следует ли опасаться повторов? И повторов задним числом? Все это может рассматриваться как подпись под

тем портретом, у которого в *точности рот моей матери*, чтобы его увидеть, достаточно перевернуть страницу.

мой, а моей матери, которую Матисс никогда не видел. Несколько рисунков он сделал также в апреле: мне говорили, что некоторые из них помечены мартом 1943, но эта дата поставлена много позже, когда Матисс заметил, что рисунки не датированы, возможно, в мае 1945 или в 1946: это просто описка — я позировал, и все рисунки были сделаны одновременно, с короткими перерывами. А за весь 1943 год я по ряду причин Матисса не видел ни разу.

— *Мой дорогой друг, я по-прежнему там же, где Вы меня оставили в Ваше последнее посещение, то есть в постели.*

Вчера обнаружилось, что я вынашивал — скрытое кровоизлияние, скрытое или скрытое. Я плохо слышал доктора, так как, кроме всего прочего, я какой-то одуревший, у меня начинается отит правого уха, мешающий мне ясно слышать. Вчера вечером было 38,5. Сегодня утром 37,5. У меня что-то вроде головокружений, помрачений, когда потолок идет кругом (воспоминание о последствиях карнавала, когда мне было шестнадцать лет). Вот почему я не давал Вам знать о себе.

*У меня в руках "volumetto", который мне хочется послать Эльзе Триоле, я рад бы украсить его рисунчком-посвящением, но у меня сейчас слишком дурная голова для этого. Не могу, однако, устоять от соблазна послать ей этот томик — пусть примет его, как цветок шиповника, не больше, — т. е. красивый по цвету, но без запаха**.*

** «Volumetto» был в красивом красном переплете. Это один из томиков, издающихся в Милане «all'insegna del Pesce d'Oro», он датирован 28 февраля 1942 года, что для меня особенно волнительно, не потому, что это третья годовщина нашей женитьбы, но потому, что в этот день я впервые ездил к матери в Кагор. Называ-

ется он *Заметки художника*, французски, эта работа выдается за знаменитую статью Матисса в *Grand revue* (декабрь 1908), воспроизводимую на языке оригинала. Тираж 250 экземпляров. Не знаю, уж как это получилось, очевидно, в результате какой-то ошибки итальянских издателей, но в *Grand revue* нет и следа этого

текста. Я, однако, отыскал его: он тиссу, 4-й год издания, № XXI, был опубликован в специальном тогда еще не вышедший из номера Пуан, посвященном Ма- печати.

Мне доставили удовольствие ее книги¹, я читал их с большим интересом. Примите оба заверения в моих дружеских чувствах.— А. М.

И на полях, снизу вверх: «Если у Вас найдется минута... Как Ваше предисловие? Не боитесь ли Вы слишком решительно править?»

В воскресенье 19 апреля, возвращая мне мой текст, он выражает мнение, что кое-что следует поправить, поскольку в полученной им от Фабиани верстке вовсе не учтены мои «столь точные» указания. Но следует внести мелкие поправки, которые Фабиани мог бы перенести, и т.д. О своем здоровье ни слова. Он очень рад успеху *Тысячи сожалений*... Но вслед за этим письмом, в тот же день, он прислал мне телеграмму, а утром 20 — я еще был в постели — мне на Сите-дю-Парк принесли от него записку:

Дорогой друг, не больны ли Вы? Или, может, Вы просто в отъезде, заняты? Я послал Вам вчера после обеда телеграмму, в которой просил Вас позвонить мне, как только Вы сможете, но Вы этого не сделали...

Это письмо я привожу полностью в *Высоком грезенье*. В нем идет речь о находке кресла рококо. Отправившись посмотреть на это кресло, я как раз поделился с Матиссом тем, что было у меня на уме и выходило далеко за рамки *Тем и Вариаций*; разумеется, слово *роман* произнесено не было, но... короче говоря, я поделился с ним планом книги об удивительном зверинце, которым он издавна себя окружил и который можно обнаружить почти на всех его картинах. В тот день я увидел на его щеке звезду, как я уже говорил, звезду дурного пастыря. Некоторое время спустя — дата на письме отсутствует, но, вероятно, в первых числах мая — я получил записку, написанную более твердым почерком, где А. М. просил меня прийти, чтобы поговорить о моем замысле: *поскольку я не работаю, у меня как раз есть для этого время*. Эта записка отмечает, таким образом, конец периода, когда состояние здоровья не позволяло ему разрисовать «*volumetto*» для Эльзы: *Если Вы согласны, когда Вам удобнее прийти? И принесите с собой, пожалуйста, маленькую итальянскую книжечку Эльзы Триоле, чтобы я мог ее разукрасить, если мне дозволено так выразиться, рисуночком — теперь, когда ко мне возвращается вкус к жизни**.

* Так «*volumetto*»-шпильник превращается в красную розу, с ее ароматом посвящения Эльзе и рисунком на развороте. И под этот аромат (как сказали бы «под эту музыку») я начинаю понимать по-новому — и не могу не воспроизвести его здесь — то место из письма Матисса, которое не перечитывал со времен Ниццы, тем более, что после всех перекладываний из чемодана в стол, из

стола в чемодан на протяжении нескольких лет Эльза считала это письмо потерянным и нашла его случайно только два, три месяца назад.

Мои модели, человеческие лица, никогда не служат «статистами» в определенном интерьере. Они — основная тема моей работы. Я полностью завишу от своей модели, за которой наблюдаю на свободе и

¹ Спокойной ночи, Тереза и Тысяча сожалений.

только после этого решаю, какой должна быть поза, чтобы наиболее полно соответствовать «ее природе». Когда я беру новую модель, то догадываюсь о позе, которая ей подходит, по тому, как она держится, отдыхая — и потом уже становлюсь рабом этой позы. Я нередко сохраняю этих молодых натурщиц на протяжении нескольких лет, пока не иссякнет интерес. Мои пластические знаки, вероятно, выражают состояние их души (слово, которого я не люблю), вызывающее у меня бессознательный интерес, а чем

иным мог бы я заинтересоваться? Их формы отнюдь не всегда совершенны, но всегда экспрессивны. Эмоциональный интерес, который они во мне возбуждают, обнаруживается не обязательно в изображении их тела, но часто также и в линиях, в валёрах, рассеянных по всему полотну или листу бумаги и создающих его оркестровку, его архитектуру. Не все это замечают. Быть может, это сублимированная чувственность, что также, вероятно, пока недоступно всеобщему восприятию...

Но пауза длилась недолго. Я несколько раз посещал его, после скрытого кровоизлияния выглядел он неважно... В последних числах мая мы уехали в Вильнёв-лез-Авиньон.

Матисс уже некоторое время собирался (см. маргиналии к *Матисс-ан-Франс*, его письмо к г-же Мари Дормуа 16 марта 1942) поехать летом в Швейцарию, чтобы проследить за печатанием *Ронсафа*. Накануне нашего отъезда об этом все еще шла речь. Но мне не верилось. Незнакомец ухмылялся во мраке.

И в самом деле, 2 июня А.М. писал Мари Дормуа в письме, где подтверждал получение от нее двух книг Кро, то, о чем мне он ничего не сказал:

У меня снова был тяжелый приступ гепатита, все позволяет думать, что нежелательный предмет вышел — но его не видели... При этом он, однако, повторял, что рассчитывает провести июль и август в Женеве (все тот же Ронсар). Что касается меня, то я получил 13 июня следующее письмо:

Дорогой друг, я счастлив узнать, что Вы благополучно добрались и уже вполне акклиматизировались, — когда пейзаж красив и рядом приятные друзья, это так легко.

Что касается меня, все по-прежнему, если не считать нового приступа гепатита, продолжавшегося с 10 вечера в прошлое воскресенье до 10 утра следующего дня, — он был не так болезнен, как предыдущий, две недели назад¹, но поездку в Швейцарию приходится отложить на две недели, примерно до 15 июля, если только до тех пор не будет нового приступа, в этом случае, я не поеду вовсе. Я могу выехать, только если приступа не будет в течение месяца.

Все это очень досадно, но что поделаешь!..

Затем он испрашивал у меня всякого рода типографские советы для *Ронсафа* и добавлял:

Больше не могу Вам писать, так как голова у меня после приступа, кончившегося только вчера утром, усталая, вдобавок приходится терпеть еще утомления от морфия.

Предлогом для письма 26 июня был визит Фабиани (Фабиани хотел, чтобы я подписал свое предисловие псевдонимом). Матисс говорил в этом письме, что чувствует себя с нами, что читал в *Поззии* 42 мое стихотворение *В разлуке с*

¹ О котором он мне не говорил.



Л. Арагон. Портрет карандашом 3/42

Парижем. Он наконец читает Кро, как я ему посоветовал в декабре 1941. Но сейчас это письмо интересно нам тем, что он говорит о своем здоровье:

Я по-прежнему в постели, встаю вечером на 1/2 часа, чтобы ее могли перестелить. Жду конца месяца — это фатальные дни, когда у меня должен быть приступ, если мой разладившийся кусочек не наладится, — так что я жду с некоторым страхом.

Мне теперь делают каждые два дня новый укол, очень глубокий — больше 6—7 сантиметров, — экстр. сока поджелудочной железы. Поэтому чувствую себя совсем хорошо.

Я рад бы знать, что вы наконец мило устроились, в ожидании удовольствия вновь встретиться с вами осенью...

1 июля приступа не было. Все готовилось для поездки в Швейцарию. Но это значило забыть о Персонаже.

15 июля, посылая мне для Сегерса фотографию рисунка, который должен был иллюстрировать стихотворение Кро, он пишет:

13 июля у меня снова был полчасовой приступ после того, как я перескочил роковое 1 число. Сейчас мое состояние улучшается и об операции можно больше не думать.

Но моя поездка в Швейцарию, назначенная на 1 августа, откладывается с месяца на месяц. Так что я по-прежнему живу глаз на глаз с Ронсаром, его книге моя болезнь выгодна..... Я сам не знаю, чего желать, — приступы, повторяющиеся с определенной цикличностью, стали сейчас не такими тяжелыми, но я должен соблюдать уйму предосторожностей, диету и постельный режим; если так будет продолжаться, я подвигаюсь к выздоровлению, но, если окажется необходимой операция, не знаю, что уж и думать, так как риск огромный...

По правде говоря, мы действительно мило устроились на окраине Вильнёва, напротив госпиталя, в котором находится Триумф Девы Никола Фромана, в домике по соседству с врачом, в глубине квартиры на первом этаже, в трех темноватых, высоких и прохладных комнатах, выходивших окнами на потаенный дворик, весь состоящий из камней и стен, где росло одно-единственное фиговое дерево. Если не считать того, что как-то по дороге в Авиньон я встретил одного субъекта, знакомого мне по довоенным временам в Доме культуры и ставшего ассистентом Фердонне в Радио-Штутгарт. У каждого свои персонажи.

30 июля — продолжение дела Кро. Письмо к Мари Дормуа:

...Нет ли у вас адреса сына Кро? Я предложил Сегерсу, редактору Поэзии 42, через Арагона, опубликовать стихотворение его отца из Ож. Грифов, стр. 128, Святая картина... мать и дитя... с моим рисунком материнства. Они в восторге. Необходимо, чтобы эти господа получили его адрес в связи с авт. правами. Вот адрес Сегерса — Монте-дю-Фор, Вильнёв-лез-Авиньон (Гар), тот же адрес и для Арагона, чью корреспонденцию получает Сегерс. Если увидите молодого Кро, введите его в*

* Писать этакое в Париж было со стороны Матисса несколько неосторожно...



Рисунок, выполненный на первой странице «volumetto» и подаренный Эльзе Триоле. Ницца, 25.5.1942

курс дела, пусть напишет прямо им, это сэкономит время. Я по-прежнему в постели, но с Ронсаром и поэтому не скучаю. Все тот же к. в желчном пузыре. На днях была важная консультация, которая немного прояснит для меня будущее...

Персонаж позевывает во мраке. Он-то ведь не читает Ронсара, пока Матисс рисует. Но он терпелив, возможно потому, что до него долетает разговор врачей в соседней комнате. Как бы там ни было, 2 августа Матисс пишет мне:

Дорогой Луи Арагон, этим летом я в Швейцарию не поеду: слишком занят болезнью и врачами — их у меня две группы. 1-я хочет, чтобы меня оперировали. 2-я не хочет; во главе той, что не хочет, — хирург, мой лионский хирург, который знает, чем я рисковал, и не желает подвергать меня снова тому же риску без крайней необходимости. Тем более что те, которые требуют активного вмешательства, даже не уверены, что у меня камень, требующий удаления, — но это классическое решение, диктуемое тремя желтухами. Хирург говорит, что, если у меня камень, он не вклинившийся и можно, не проявляя чрезмерного оптимизма, рассчитывать, что он выйдет сам.

В среду — большой консилиум: 1. — Проф. Вертхаймер из Лиона, который сейчас отдыхает неподалеку от Экс-ле-Б. 2. — Проф. Гутман, из Парижского госпиталя, эвакуировавшийся в окрестности Ниццы.

3—4 — мой д-р Ожье и его приятель Ривуар.

В казино я не хожу, у меня нет разорительных пороков, так надо же и мне чем-нибудь развлечься.

5-й на этом консилиуме—д-р Стефан Шове, относящий все за счет кишечной инфекции, которая питает и порождает все болезни. Эту теорию он придумал не специально для меня.

Почему Вас нет здесь, чтобы меня защитить? * Я тем не менее работаю, и мне

* Матисс считал меня не только делами, но и, несмотря на все мои протесты, настоящим врачом.

осталось сделать всего несколько рисунков к Ронсару, которому уготовано близкое блаженство, ибо он более не боится врачей. Мне вспоминается одна песенка—то ли из «Регента», то ли из «Глухого, или Полного заезжего двора»: «Толк один от докторов—доконал и был таков»,—простите!

Я все-таки считаю себя в праве защищать собственную шкуру, я не хочу операции—почему же я должен безропотно покориться? Ну вот, говорят, мне не хватает характера—я предпочитаю время от времени страдать от приступа, но не подвергаться операционному шоку, после которого я чувствую себя неполноценным—поскольку во мне нет ничего от фантѳе, я этого не вынесу.

Этого профессора Вертхаймера Персонаж знает как свои пять пальцев. Ведь именно он в Лионе после выхода Матисса из клиники приходил в гостиницу наблюдать—есть такое странное выражение—добычу Персонажа. Был день, когда консилиум в *Режине* принял громкие формы: из запертой комнаты, где находились врачи, разъяренный голос профессора Вертхаймера докатывался через анфиладу залов до женщин, до больного. Он говорил, что сердце не выдержит операции... Вы сделали тюбаж? Я вам запрещаю...

Птицы в вольере хлопали крыльями. Незнакомец, как я себе представляю, был тут—это он хлопался паникой в вольере, он ее провоцировал.

Весь август—переговоры с Фабиани, который наконец решил дать мою подпись; опасения А.М., как бы его не перехвалили (в моей книге и в *Поэзии* 42); переговоры о цене книги; рекламации по поводу Глаз Эльзы, которых не присылает ему швейцарский издатель. Если он не может закончить *Ронсара*, то только из-за нехватки десяти листов литографской бумаги, и т. д. 17 августа он сообщает мне:

...Я наконец снова взялся за живопись—15 августа—и с большим удовольствием.

Привыкаю к моему положению хворого—настоящий книжный червь!

Письмо от 24 августа начинается довольно странно:

Дорогой друг, я нашел Ваше милое письмо, которое я хотя и прочел, но, по всей вероятности, в момент, когда мне было плохо, и поэтому то, что в нем говорится, как это ни интересно, «завалилось» куда-то «в дальний ящик». Мне более чем интересно было узнать, что Вы тоже фабриковали камешки и не позволили извлечь их на солнечный свет десять лет назад¹,—я тем не менее сожалею о капризах Вашей желчи, так как и Вы тоже, должно быть, от этого страдаете. Но может быть, у Вас нет, как у меня, пароксизмальных проявлений—так гласит протокол консилиума четырех врачей...

И далее, в том же пространном письме: Здоровье мое восстанавливается. Я даже занимался целую неделю живописью—с 2-х до 6½, мне не разрешили

¹ Чуть меньше—в 1934.

превышать 5 часов,—но дело шло так хорошо, что я не счит (должным) прерывать работу! — и ничего плохого со мной потом не случилось. Ночь прошла спокойно, но все же не думаю, что пуцусь на поиски авантюр, ограничиваюсь во время этих сеансов возвращением к работе каботажным плаванием. Надеюсь, что нога не достанет дна, и тогда я должен буду волей-неволей выбираться через неведомые края.

В ночь на 31 августа в Вильнёве была большая облава на евреев, я тогда написал в честь нашего соседа по улице Врача из Вильнёва:

В краю, где окна выглядят так странно,
Кого разбудит крик? Темно, туманно,
Сердца, сады за каменной стеной...
Какой огромный, мраморный покой
В краю, где окна выглядят так странно!¹

А 1 сентября Матисс писал нам: *Дорогие друзья, как я счастлив, что вы решили вернуться в Ниццу к 1 октября. Мне кажется, зимой вам здесь будет лучше, чем в Вильнёве. На улицах Вильнёва, вероятно, дует неприятный ветер, когда наступают частые ледяные холода. Наша Ницца ласкова — но в эти последние дни не ко всем. Какой ужас!*

Так мы узнали, что все это происходило не в одном только Вильнёве. В том же письме есть строки:

Наконец-то, я вступил в серьезную битву с Живописью...— которые я процитировал в начале Высокого грешенья², но там я обрываю перед местом, где сказано:

С момента возвращения к живописи я позволил себе два небольших приступа более в желчном протоке, и это заставляет врачей, наиболее достойных доверия, полагать, что вся моя болезнь сводится к камешку или даже производству грязи, которая может быть вычищена путем ежеутреннего снабжения моего организма ложкой оливкового масла.

В постскрипуме к записке от 4 сентября говорится: *Чувствую себя хорошо и работаю... но... как знать...*

Именно здесь, в сущности, место для его письма к Мари Дормуа, датированного 1 сентября, но, как значится в верху листа, по ошибке отправленного 6-го:

Я все еще лежу почти весь день, чтобы не позволить шевелиться какой-то мелочи, которая у меня в желчном протоке. В Швейцарию не поеду раньше весны. Я остаюсь в Ницце — к счастью, вдалеке от Ниццы. Как Вы вдалеке от Парижа, если не выходите из дому³.

И пока Персонаж безмолвно торжествует победу, Матисс переходит к Кро:

Что я говорил Вам о Ж.-Ш. Кро? Я, возможно, не сказал Вам, что, найдя в своем запаснике одну вещь, которая могла бы подойти к стихотворению его отца, я попросил Сегерса, ред. Поэзии 42, опубликовать их вместе с несколькими словами Арагона, ставящего Кро очень высоко. Только и всего. Ж.-Ш. Кро понял, что речь

¹ Перевод А. Эфрон.

² Это следующая глава романа. (Нет, следующая за следующей — 1970.)

³ Сравните с *Какой ужас!* в письме к нам от 1 сентября.

идет о книге? Да, по-видимому, так, поскольку он написал Сегерсу, спрашивая, какой тот намерен выплатить ему авторский гонорар. Мне кажется, он должен был бы просто поблагодарить — если уж в кои веки раз хотя бы воздать честь его отцу.

Работа двигается между двумя приступами.

Работа... в сентябре 1942 это Танцовщица, черный фон, рокайное кресло («рокайное кресло» из Матисс-ан-Франс в свою очередь стало персонажем романа — оно пьет чай с танцовщицей). И все «Молодые девушки у окна»: первая — Белое платье и черный пояс, вторая — Сифеновое платье, третья — Розовое платье, открытое окно и закрытые ставни, та, которую обычно называют просто Черная дверь и которая всего лишь второстепенный персонаж пьесы,

Примечание 1969.—Я здесь упоминаю только четырех молодых девушек... дело в том, что с пятой я познакомился лишь в этом году, хотя написана она была тогда же. В связи с ней возникают вопросы, которые

требуют ее перенесения во второй том, где она и фигурирует в *Антологии II*. Эта картина причастна к множеству секретов живописи, поэтому она для меня гораздо важнее, чем все ее четыре сестры вместе взятые.

разыгрывающейся за этой дверью... Сколько же он дал отступного этому коту по имени Боль — подходящее имечко, не правда ли, для сержанта-вербовщика, одного из мерзких персонажей дна, которые мелькают в *Манон Леско*? Сколько же он заплатил, Матисс, сохранивший в семьдесят три года свою детородную силу, какой выкуп дал за то, чтобы так наслаждаться миром и так его любить?

До нашего приезда в Ниццу в начале октября мы получили еще одно только письмо, где он предупреждал меня, чтобы я был начеку и, если мой портрет будет использован в *Броселианде*, которая должна выйти в Швейцарии, не позволил так себя отделать в процессе производства, как отделали портрет Монтерлана в его последней книге. В октябре, когда я стал снова посещать Симиез, только короткая записочка:

Я знаю, сколько хлопот доставляет Вам поездка ко мне, и поэтому не смею настаивать, однако... я неизменно в Вашем распоряжении...

История рассудила иначе.

С 11 ноября 1942 года и до осени 1945 нам так и не довелось больше увидеть Анри Матисса. До нас было нелегко добраться. В 1943 году я получил от него три письма.

Первое, от 20 января, настигло нас в Лионе, откуда нам было легче дать о себе знать, чем из того медвежьего угла в горах, где мы провели конец 1942 года:

Я вполне удовлетворен собой, мое болезненное состояние постепенно проходит. Завтра, если все будет по-прежнему, стукнет 70 дней, как у меня нет ни болей, ни жафа, ни желтухи.

Вот я и воспользовался этой передышкой в страданиях, чтобы потрудиться над живописью, и сделал вещи, которые позволяют надеяться на некоторый прогресс в моем развитии.

Ронсар, если не считать 2 или 3 рисунков, закончен — и я в самых интимных отношениях с Шарлем Орлеанским, которого держу под рукой. Я постоянно черпаю в

нем новое удовлетворение. Так находишь фиалки, спрятавшиеся под зелень. Если я возьмусь его иллюстрировать, будет увлекательнейшим делом находить в рисунке выразительные возможности, которые были бы на высоте его музыки. Я встречаю зарю каждого нового дня чтением его стихов — так наполняют свежим воздухом легкие, прыгнув с постели. Точно так же я подбирался к Малларме.

Желаю Вам добрых вечеров у доброго и жаркого огня, и пусть Ваш труд будет в согласии с веселой, пляшущей жизнью пламени. Привет от г-жи Лидии. Сердечно Ваш А.М.

Я должен был бы получить его письмо в доме, который мы называли Небом и где действительно ярко горели в очаге дрова, но нашлись иные поводы для огорчений. Письму пришлось пройти через Вильнёв, но Сегерс еще не знал тогда нашего нового адреса — наше убежище в горах мы покинули.

В конце концов я прочел это письмо на чердаке в предместье Лиона в окружении образов женской красоты, запечатленных на одном дыханье, как глотают залпом стакан воды, рисунков, с которыми мы никогда не расставались и которые благодаря Матиссу делали первую попавшуюся стену стеной нашего дома. Семьдесят дней передышки почти в точности совпадают с промежутком между вступлением в Ниццу итальянцев и днем, когда было отправлено это письмо. В декабре А.М. написал большую картину, которая называется *Идол* — ее название совпадает с названием другого полотна фовистского периода (1906), вовсе на нее не похожего, — и является портретом молодой женщины, сиделки художника, впоследствии ставшей доминиканской монахиней в Вансе под именем сестры Жак-Мари. В январе он написал *Микаэлу*.

В сущности, состояние Матисса на протяжении целого года — весь период, что я встречался с ним в Ницце, и еще некоторое время после нашего отъезда — было угрожающим: каждые две недели повторялась желтуха, довольно регулярно возобновлялись приступы болей, при этом подымалась и температура. Так продолжалось примерно года полтора с момента его возвращения в Ниццу. И требовало присутствия ночной сиделки. Поражительная способность больного не показывать вида! Весь этот период вдохновенных рисунков, больших картин (в сентябре) Матисс страдал, но знал об этом только те, кто за ним ухаживал, жил вместе с ним. Каждую ночь им три-четыре раза овладевал страх, он звал сиделку. Ночь принадлежала Боли, царствовавшей тогда в *Резине*. Персонаж, готовый в любую минуту



«Страх, что, собравшись в кулак, поражает тебя под грудь...» Иллюстрация к «Пасифае» Монтерлана

вцепиться в него, не уходил. Художник был прикован к постели. *Ладно, я не сдвинусь с места!* — говорил он. Боль ухмылялась в тишине, скаля свои пожелтевшие от табака зубы, отлично зная, что одной только неподвижностью ее жертва не отделается. Ему предписали определенный режим. «Что еще за режим?» — говорил Матисс. И его глаза не отрывались от Боли. Бросали вызов Боли. Целый год. В начале 1943 года Матисса сочли выздоровевшим. В его живописи начался новый период. *Вот я и воспользовался этой передышкой в страданиях, чтобы потрудиться над живописью...* — писал он мне, как вы уже видели, в январе 1943 года. И в феврале: *Вы находитесь в наилучших условиях для серьезной работы. Один художник говорил мне: «Гений — это сила сопротивления д.... у». Это, разумеется, определение частичное, но для меня оно справедливо. Разве Вы не ощущаете опору Надежды и приближение Весны* *?

* Я не думаю, что Матисс не представлял себе условий нелегальной жизни в 1943 году, но он не хотел показать вида, что знает.

Что до меня, то я по-прежнему в своей постели, если не считать одного часа, когда я подымаюсь, но не чувствую себя твердо на ногах, так как отвык от этого, — и с удовольствием ложусь снова. Работаю я регулярно. Живопись — после обеда, утром — иллюстрации к Ш. Орл. (Как Вы к нему относитесь? Счастливый автор, который только что одержал победу на одной из наших лучших сцен, самой лучшей, пожалуй¹, говорит мне, что находит его баллады глуповатыми.) А для меня это прозрачная музыка, которая благодаря некоторой двусмысленности, нередко ее окружающей, оставляет место рисунку художника»².

Боль — персонаж терпеливый, умеющий сколько угодно ждать своего выхода на сцену, своего появления в трагической развязке с заламыванием рук и громкими воплями. Боль — надолго ли? — ушла в тень. Уверенная, что в конце концов если сейчас она и не может рассчитывать на камни в печени, то при малейшей неосторожности сумеет отвоевать свое царство в любой части жертвы. Боль подстерегала своего человека. А он по утрам делал рисунки для *Шарля Орлеанского*, после обеда писал... в феврале — *Лютню*, в марте — *Королевский табак* **, в марте же — *Натюрморт с лимонами на розовом в лилиях фоне*³,

** Еще одна будущая доминиканка. Не знаю, почему эта героиня романа, которая появится вновь, когда Матисс решится строить и оформлять Часовню Четок, имеет обыкновение утверждать, будто Матисс делал с нее только рисунки. Точно в живописи, в самих ее красках есть что-то недостойное будущей монахини. На самом деле она была натурой для *Идола*, *Королевского табака* и *Молодой девушки в бледно-зеленом*. Она должна была бы, напротив,

быть этим счастлива. Или она опасается, что быть написанной — значит в какой-то мере оказаться причастной к тем смутным представлениям, которые люди набожные строят себе относительно моделей, позирования? Во всяком случае, что касается *Королевского табака*, то сам факт, что картина названа именно так, отводит первую роль этой фаянсовой банке, за которой под ударом написанных на ней слов все находящееся в комнате как бы от-

¹ Очевидно, он имел в виду *Мертвую королеву*, только что триумфально сыгранную.

² Я ответил Матиссу только после его смерти, в последних строках *Неоконченного романа*, взяв у Шарля Орлеанского слова: *Да цветут под портретом любимой моей живописные мои слова*.

³ Эта картина воспроизведена дальше, в *Высоком грезенье*.

ступает, и молодая женщина, изображенная сбоку; в очень длинном и очень целомудренном платье, выглядит всего лишь аксессуаром на полях центрального натюрморта, неравноценным да-

же по сравнению со стоящим в голубом кресле по другую сторону картины, но на первом плане, музыкальным инструментом, чье безмолвие отдается в этом глухом от ковров и занавесей месте.

о котором я пишу в другом месте,—три картины, принадлежащие к самым замечательным творениям Матисса, спокойное, мощное выражение преодоленной боли.

Персонаж, сведенный до роли статиста, выжидал за кулисами. Чего он ждал?

Натюрморт, который я только что упомянул — *Лимоны на розовом в лилиях фоне*, — написанный в марте 1943 года, знаменует завершение *Шарля Орлеанского*, с которым он тесно связан. *Ронсар* был окончен, и Матисс взялся за осуществление давнего замысла.

В 1937 году, когда заговорили о *Малларме*, вышедшем у Скира в 1930, но долгое время не имевшем успеха, издатель Анри де Монтерлана, кажется Бернар Грассе или что-то в этом роде, вбил себе в голову, что Матисс должен сделать иллюстрации к собранию сочинений Монтерлана, то ли полному, то ли нет. В связи с этим автор *Молодых девушек* нанес визит в Поншетт, где жил тогда художник, и тот выполнил ряд его портретов, один из которых как раз и был так плохо воспроизведен на обложке, о чем Матисс писал мне в 1942 году. Но что касается *Собрания сочинений*, полного или избранного, роли не играет, иллюстрировать его было бессмысленно. Матисс считал, что в прозе этого писателя сказано все, что он хочет сказать, и она не оставляет художнику места для рисунков. Он повторял это в письме от февраля 1943 года, а за год до того говорил мне. Но в 1941 году Монтерлан оказался в Ницце, что-то мешало ему вернуться в Париж. Тогда-то Матисс, увидевшись с ним, вернулся к одному из его портретов, чтобы сделать по нему линогравюру. Он сказал Монтерлану, что из всех его книг одна только *Пасифа* оставляет место его мечтаньям. Все это было отнюдь не по душе Жану Матиссу, скульптору, который, как рассказал мне позже А.М., предпочел бы, к примеру, чтобы его отец работал со мной. О вкусах не спорят. В марте 1943 года, найдя несколько сделанных им набросков, Матисс решил употребить свои утренние часы на иллюстрации к *Пасифае*, используя главным образом линогравюры, для которых позировали молодая турчанка, уже упоминавшаяся мною, и Лидия Д. Из всего этого получилась очень красивая книга, единственная книга Матисса*, проникнутая трагизмом и опровергающая, во всяком случае одним

* Единственная? Я говорю так, никогда не считал эту книгу потому что Матисс, сделавший своей. Я к этому еще вернусь. шесть гравюр для *Улисса* Джойса,

из своих образов, мое утверждение, что во всем творчестве этого художника не найдется ни единого лица, выражающего боль: правда, по этой запрокинутой голове, изображенной белой линией на черном фоне, словно рассеченном зигзагом молнии, несмотря на подпись:

...Страх, что, собравшись в кулак, поражает тебя под грудь...¹

¹ Песнь Миноса, пролог к *Пасифае* (книга вышла из печати 28 мая 1944, но эта иллюстрация, выгравированная круглой стамеской самим Матиссом, была сделана в 1941 или 1942).



Вилла «Мечта», Ванс

Нельзя с полной уверенностью сказать, какой именно молнией поражена здесь женщина — болью или наслаждением*. Быть может, А.М. таким

* В тексте Монтерлана речь идет именно о наслаждении. Но чем отличается на рисунке предельное выражение наслаждения и выражение предельной боли?

образом усыпил на время своего жестокого гостя, гордого тем (все склоняет к этой мысли), что одного его присутствия было достаточно, чтобы в творчество А.М. ворвался трагизм, столь долго отвергавшийся художником. Но возможно также, что в этом вопле античной истории на самом деле откликнулись, словно эхом — во всяком случае, это было так в наших глазах, — иные боли, за стенами жилища художника, страдания, о которых у него в доме не принято было говорить.

Пасифа в целом заняла у художника время с марта по август 1943 года. Не столь уж нелепо предположить, что техника (здесь линейная), сама четкость этой линии — плод упражнений *Вариаций*, вработавшейся руки *Вариаций*. Диалектика требовала, чтобы на смену белизне, легко прочерченной пером, пришло здесь черное небо Крита, где линия приобретает ослепительную белизну на фоне, не скажу, ночи — бессонницы. Это книга человека, который не спит.

15 июля Матисс покинул Симиез и обосновался в Вансе в вилле *Мечта*, — где ему было покойнее. Надо сказать, что в июле 1943 ходили слухи о возможной бомбежке Ниццы союзниками. Это было связано

очевидно, с иллюзиями относительно открытия второго фронта, возникшими во Франции после высадки американцев на Сицилии (10 июля). Поговаривали, что оккупанты скоро эвакуируют из города детей и стариков. Учитывая состояние своего здоровья, А.М. предпочел покинуть город раньше, чем его к этому принудят. Я дважды писал ему на новый адрес, и мы были несколько встревожены тем, что не получили ответа. Наконец с некоторым опозданием — поскольку потребовалось, чтобы Жорж Садуль заехал за нашей корреспонденцией к Пьеру Сегерсу и привез ее нам в Сен-Дона, в департаменте Дром, где мы в то время пребывали, — мы получили письмо из Ванса, датированное 22 августа 1943 года:

Дорогие друзья, я сильно запоздал с ответом на ваши письма от 28 июля и 15 августа. Почему? Потому что хотя я и не забывал о них, но был поглощен окончанием работы, которая занимает меня вот уже более 4 месяцев, а может, и все 5, — шла окончательная отделка: в моем возрасте, когда не знаешь, не окажется ли то, над чем трудишься, последней работой в жизни, нужно вложить в это все, что ты в силах сделать; уже нельзя откладывать завершение замысла до более подходящего случая.

*Все это время я жил с гравюрами (на линолеуме) для Пасифаи вашего старого приятеля *, возвращаясь то к одной, то к другой, где, как мне казалось, внутреннее*

* Мы с Монтерланом учились в одной и той же Школе святого Петра, на улице Луи Филиппа в	Нейи-сюр-Сен, с 1908 по 1911, кажется, но один опережал другого на два класса.
---	--

напряжение не соответствовало общему замыслу. Теперь я удовлетворен и отослал все Фабияни. На днях жду макета, чтобы в последний раз все проверить. Так что сейчас я от этого освободился. Наши Т. и В. готовы, и я хотел бы переслать вам экземпляры обычного тиража в ожидании, пока вы сами получите...

За сим следовали тысячи деталей о тираже, цене книги, экземплярах для Эльзы и для меня, обязательных экземплярах (не для прессы) музеям и библиотекам — всего семь страниц большого формата, после чего:

Вот все о вашем детище. Я, как и г-жа Лидия, прочел книгу! Эльзы, полученную мной от издателя. Это книга захватывающая, я прочел ее не отрываясь, она мне очень понравилась, как и моему секретарю. Поздравляю. Меня несколько не удивляет ее громкий и широкий успех. Как видите, жизнь всегда держит в запасе что-то хорошее для того, кто ей служит.

Гадаю по вашему письму, что за работу вы проектируете на ближайшее будущее, в которой и я получу свою долю?

Я уже полтора месяца в Вансе, здесь — все хорошо. Красивый пейзаж по дороге в Сен-Жанне, деревню, которая неизменно заставляет меня вспомнить Гигантшу Бодлера.

*...Я в тени ее мощных грудей задремал бы, мечтая,
Как у склона горы деревушка ютится глухая.*

¹ Конь Белый.

² Перевод К. Д. Бальмонта.

Красивая вилла, я хочу сказать, без всякой конфетности, без штучек. Толстые стены, застекленные двери и окна, доходящие до потолка, так что света предостаточно,—эта вилла была построена в английском колониальном стиле для некоего адмирала того же происхождения.

Красивая терраса с балюстрадой, густо подбитой римским плющом разных оттенков и геранями теплого цвета, раньше я таких не видел, красивые султаны пальм заполняют мои окна — все кажется таким далеким от Ниццы — это большое путешествие я проделал меньше чем за один час,—что я переношу в эту обстановку свои воспоминания о Таити. Сегодня утром, прогуливаясь перед домом и глядя на всех этих молодых девушек, женщин и мужчин, едущих на велосипедах к рынку, я ощутил себя на Таити в базарный день. Когда бриз доносит до меня запах леса или сожженной травы, мне чудится лес Островов; и к тому же я крепок, как слон, и чувствую себя единственным хозяином своей судьбы, я в том расположении духа, когда верю в себя, способен считать, что ничто не имеет для меня значения, кроме завершения всех (этих) лет работы — для чего я себя ощущаю так прекрасно вооруженным...

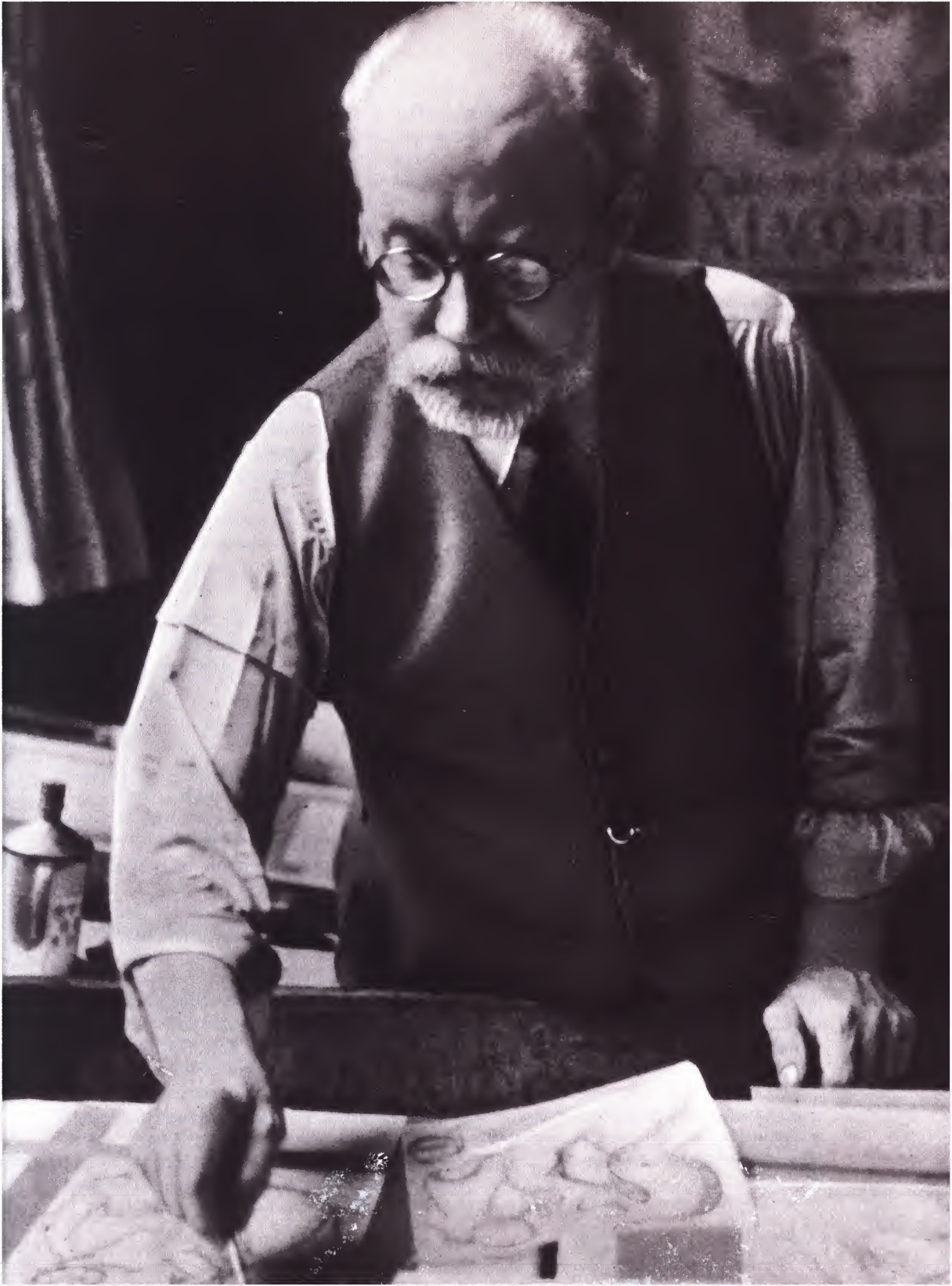
Это письмо, догонявшее меня в кармане Жоржа, я прочел уже в Лионе. Я только что закончил *Паноптикум*, и мы с Эльзой собирались уехать в Париж. В тот день, я отлично помню, мы узнали одновременно о возвращении во Францию Лорана Казановы, бежавшего из Германии, и о смерти Даниэль Казанова и Майи Политцер, обе они погибли в Освенциме.

(Что мог я написать ему о работе, которую якобы проектировал... речь могла идти только об одной, долго вынашивавшейся,— *Паноптикуме**, где, по

*(Если только речь шла не об Орельене...)

правде сказать, не могло быть никакой доли Матисса?)

В поезде, везя рукопись, которую я считал уже законченной и которую собирался дать, как и *Авиньонских любовников* Эльзы, Веркору, то есть издательству *Эдиссон де Минюи* (подпольному), я написал, держа листок бумаги на коленях, двенадцать строк, посвященных нашим двум умершим, эти стихи потом вошли в заключительные страницы поэмы.



НАПИСАНО В 1969

Я правлю эту верстку в конце июля 1970, персонаж отныне во мне, как нож в сердце, и вырвать его можно только вместе с жизнью. Эти слова вносят путаницу в печатный строй моей книги, ну и пусть. Здесь, каким бы странным ни показалось это место, я посвящаю мою книгу той, которая наполняет ее с первой до последней страницы,—Эльзе. У меня сейчас нет иного желанья, кроме как соединиться с нею под буками, где она еще не спит.—А.

Я так и не научился писать, или Первые строки, Скира, 1969. (Фрагмент)

*То, что вы прочтете далее, взято мною из книжечки, пока еще не законченной, однако, по всей вероятности, она выйдет в свет раньше, чем эта книга, собиравшейся, которой я сейчас занят *.* Не знаю еще, какое получит название эта моя работа, но

* На самом деле текст *Я так и не научился писать* вышел в свет в середине ноября 1969 года, таким образом, почти за год до этой книги, которая, следовательно, набирала вес и форму в течение двадцати девяти лет.

она вместе с эссе Эльзы должна открывать у Альбера Скира, едва не ставшего издателем моего Матисса, серию Тропинки творчества и новаторства. Я упоминаю в ней Джойса, Улисса, и отрывок из нее, думается мне, будет здесь как нельзя более на месте.

Я писал это, работая в то же время над завершением книги о Матиссе, раздумывая о котором я посвятил—с перерывами, естественно,—двадцать семь лет жизни. И так случилось, что мои грезы, связанные с этими двумя параллельными работами, пересекались на *Улиссе* и Джойсе. В связи с тем, что я пытался уточнить обстоятельства одного странного эпизода в жизни моего героя.

Я не раз наткнулся в книгах на упоминания об иллюстрациях Матисса к роману *Улисс*, две-три из них были репродуцированы в разных местах, но только недавно эта работа попала мне в руки, всего на несколько часов. Самая мысль, что Матисс мог иллюстрировать подобную книгу, такую от него далекую, такую на него непохожую, мне всегда казалась странной, куда более странной, чем то, что он иллюстрировал Ронсара. Вдобавок, как мне говорили, он ориентировался в своей трактовке *Улисса* исключительно на темы Гомера, иллюстрируя скорее *Одиссею*, чем роман Джойса.

Предложение, кажется, было сделано художнику в последние дни 1934 года нью-йоркским издателем Джорджем Мэйси—от имени клуба, объединявшего полторы тысячи читателей. Назвав довольно крупную сумму, американец спросил, сколько гравюр А.М. согласится сделать за эти деньги. Все это—в телефонном разговоре между Парижем и Ниццей. Матисс ошеломил издателя ответом, что должен подумать, поскольку *Улисс* не читал,

и сообщит свое окончательное решение к утру следующего дня. Назавтра Джордж Мэйси позвонил снова, не питая особых надежд.

На этот раз Матисс дал согласие, сказав, что просмотрел ночью французский перевод *Улисса* и берется сделать шесть гравюр, опирающихся не на Джойса, а на Гомера, то есть на шесть эпизодов *Одиссеи*, которые он различает в *Улиссе*... Это поразило издателя не меньше, чем меня самого. Кто может прочесть или хотя бы всерьез просмотреть *Улисса* за одну бессонную ночь? Но главное, кто, не зная Джойса досконально, может распознать в романе эпизоды *Одиссеи*, являющиеся, по-видимому, его канвой, но неразличимые для большинства читателей? Это по сей день остается загадкой.

Признаюсь, что я со своей стороны не находил этому объяснения, но кто-то предположил при мне, что разгадку следует искать в том, у кого А.М. мог раздобыть в Ницце в тот же день экземпляр романа в переводе Огюста Мореля. Очевидно, у кого-то, кто хорошо знал *Улисса* и разделял точку зрения Валери Ларбо, который усматривал в романе кальку гомеровских эпизодов. Но у кого же?

Думается, в тот период в Ницце было только одно лицо, способное предупредить художника о *сокровенной* сути романа и его родственных связях с путешествиями Улисса и Телемака. Того, кто смог так быстро дать художнику *Улисса* на французском, следовало искать в близком окружении А.М., и, вполне вероятно, именно этот человек подсказал художнику одиссеево решение, которое Матисс представил Джорджу Мэйси как свое собственное. Кто же это, однако? Можно предположить — сам А.М., кажется, ни с кем этим не делился, — что это могла бы быть — я склонен сказать даже, *это была* — г-жа Симон Бюсси, переводчица Андре Жида на английский (она принадлежала к обширному клану Стрэчи и позднее опубликовала под псевдонимом Оливия довольно любопытный роман *Оливия*, который был переведен на французский Роже Мартен дю Гаром).

В *Джеймсе Джойсе* Ричарда Элманна, вышедшем в 1959 году и изданном в переводе на французский у Галлимара в 1962, я нахожу упоминание об этой истории, из которого видно, как истолковал согласие А.М. автор *Улисса*.

(Джойс) *хотел быть уверен в том, что Анри Матисс, согласившийся иллюстрировать Улисса для американского издания в Лимитед эдишнз клуб, располагает точными ирландскими деталями. Он попросил поэтому одного хорошо информированного дублинца — Т.У. Пуга — найти для художника иллюстрированные еженедельники 1904 года. «Матисс, — писал он Пугу, — хорошо знает французский перевод, но он никогда не был в Ирландии».*

Трудно оказаться дальше от действительных замыслов Матисса, и, когда книга вышла, Джойс, я полагаю, испытал некоторое разочарование. Ричард Элманн добавляет:

Поиски Пуга были тщетными, и Матисс, посоветовавшись с Джоласом, сделал за лето и начало осени эту работу на свой манер. Когда его спрашивали, почему у его рисунков так мало общего с текстом романа, он откровенно признавался: «Я его не читал». Он взял за основу Одиссею.

Столкнувшись с именем Джоласа, я несколько усомнился в роли г-жи Симон Бюсси; слова *Я его не читал*, почерпнутые Ричардом Элманном из письма к нему г-жи Джолас от 1959 года, где они преподносятся как признание, якобы сделанное художником г-же Бюсси, заставило меня вовсе

отказаться от этой гипотезы, ведь, если бы он одолжил на одну ночь перевод *Улисса* именно у нее, ему незачем было бы ей в этом признаваться. Впрочем, г-жа Мэри Джолас говорила мне, что ее муж также не давал *Улисса* художнику. Консультация, о которой упоминает в своей книге Элмманн, была много позже, когда Матисс как-то летом 1935 года обедал у Джоласов в горах над Ниццей.

Несколько дальше Р. Элмманн сообщает нам, что Джойс считал буквицы в издании Мэйси тоже работой Матисса. Возможно, ему так сказали, чтобы несколько смягчить его разочарование от иллюстраций, не слишком «документированных» дублинскими реалиями. Возможно. Но не наверняка. Однако вышеупомянутые «буквицы» Джойсу вовсе не нравились, он предпочитал другие, сделанные его дочерью Люсией для издательства *Альбатрос пресс* и впоследствии там потерянные.

В сущности, *Улисс* Мэйси не «книга Матисса», этот последний никогда не видел в ней *своей* книги, не упоминал ее в перечне *своих* книг, не представлял ее лично при выходе в свет. Это книга в стиле хороших американских изданий. Что касается буквиц, то они украшены повторяющимся орнаментом, который вполне подошел бы к какому-нибудь тексту Киплинга. Я вовсе не хочу сказать этим ничего дурного.

Но меня здесь интересуют пути вдохновения и расстояние, существующее между таким писателем, как Джойс, и таким художником, как Матисс. Рискую показаться нескромным, я представляю себе, как отнесся бы Фенелон к моей книжечке *Приключения Телемака*, если бы он поинтересовался, например, насколько я осведомлен о нравах двора Людовика XIV. Или как отнесся бы сам Гомер к творению сего благородного прелата, если бы снабдил его фотографиями Троянской войны и документами о навигации того времени в районе Киклад.

Ибо, хотя книга и была Матиссу незнакома, а рисунки к ней сделаны по заказу, хорошо известно, что Матисс любил работать по предложенному сюжету, по заказу в прямом смысле слова,—это будет видно из истории с Часовней в Вансе.

Так и на этот раз. Инициатива Джорджа Мэйси послужила толчком к созданию образа, ничего похожего на который нет во всем творчестве Матисса; изображение Улисса, выкалывающего глаза Полифему, заставило художника интерпретировать тему насилия и в то же время *боли* Циклопа.

И это было связано с Джойсом, пусть и заслоненным Гомером, с Джойсом, который, как и Циклоп, был жестоко поражен в глаза.

В *Улиссе* восемнадцать эпизодов, почерпнутых из *Одиссеи*¹. Порядок их следования у Джойса иной, чем у Гомера. В *Одиссее* эпизод *Циклопы* предшествует эпизодам *Эол* и *Лестригоны*, и Одиссей и его спутники сразу вслед за тем прибывают на остров Эа, где обитает Цирцея,—это десятая песнь из двадцати четырех, составляющих Гомерову поэму. Эпизод *Цирцея*, или во всяком случае его эквивалент в *Улиссе*, то есть огромная глава, действие

¹ Последующие страницы отсутствуют в *Я так и не научился писать*, книжечке, о которой я уже говорил. Но эти страницы навеяны мне предыдущими.



Итака, дорога ко дворцу Пенелопы. Офорт.
1935

которой происходит в квартале публичных домов, начинается на 486 странице (в переводе Мореля) и заканчивается на странице 673. Здесь дело не в одной только диспропорции, *Цирцея* Дублина, хотя за ней и идут *Эумея*, *Итака* и *Пенелопа*, завершение одиссеи Блума, даже если три последних эпизода, то есть возвращение Улисса-Блума домой, занимают еще двести страниц. В *Одиссее* эпизод с Навсикаей описан в VI песне, то есть тремя главами раньше эпизода с циклопами. У Джойса *Навсикая* следует за *Циклопами*. Таким образом, Джойс не следовал «гомеровскому времени», одиссеевой хронологии, аналогии в романе подчинены порядку похождений Блума, а не Одиссея.

Отсюда ясно, что Матисс не только отдал предпочтение античному аспекту *Улисса*, я хочу сказать — не только иллюстрировал мифологию ирландского романа, но и строго придерживался плана *Одиссеи*, предоставляя будущему читателю заботу во всем этом разобраться. Тем более что, как известно, А.М. решил ограничиться шестью фронтисписами, соответствующими шести эпизодам *Одиссеи*: он пренебрег тремя первыми эпизодами Джойса (*Телемак*, *Нестор*, *Протей*), так что первая иллюстрация предваряет только четвертый эпизод *Улисса* — *Калипсо*. Затем, перескочив *Лотофагов* и *Гадес*, он отнес вторую иллюстрацию к эпизоду, который соответствует *Эолу* в *Одиссее* — в *Улиссе* это редакция журнала *Телеграмма*. *Лестригоны*, *Сицилла* и *Харибда*, *Блуждающие скалы*, *Сирены* остались без иллюстраций... Третий рисунок относится к финалу эпизода *Циклопы* (ослепление Полифема). Как мы уже сказали, *Навсикая* получила право на четвертую иллюстрацию, идущую вслед за *Циклопами* (что, если придерживаться Гомера, представляет гигантский *play-back* в плавании богоравного Одиссея); на ней Улисс, сорвав лист, чтобы прикрыть срам, выходит из-за кустов и предстает в таком виде перед Навсикаей и ее прислужницами, только что отстиравшими в реке белье царского двора феаков... Пятый рисунок Матисса* соответствует эпизоду

*Небезынтересно отметить, что «иллюстрация» Матисса к *Цирцеи*, то есть к своего рода апокалипсису Леопольда Блума и его спутников в сексуальной свалке, в блудилище, где вместе мы живем¹, была сделана с фотографий (или по фотографиям — как вам угодно) акробатов. Точно ха-

ос тел приравнивался к своего рода потрясению естественных законов, к небрежению, например, силой тяжести, к гимнастике, бросающей вызов обществу. Как бы там ни было, это случай показать здесь, что художнику все дозволено.

¹ Ф. Вийон, перевод И. Эренбурга.

Цирцея. Из трех эпизодов возвращения домой только второй (*Итака*) проиллюстрирован шестым, и последним, рисунком.

Необходимо отметить здесь, что это изображение *Итаки* представляет из себя пейзаж Мон-Барон, где дорога к дому (его нам следует здесь рассматривать как королевский дворец Пенелопы) шла лесом, извиваясь между скал, фаллические формы которых Матисс не без лукавства подчеркнул, намекая, я полагаю, на женихов.

Не исключено, что этот перечень иллюстраций и сравнение рисунков с текстом будут сочтены праздными. Однако здесь, возможно впервые за все

время существования человечества и письменности (или живописи), была осуществлена благодаря Матиссу, который замкнул круг между Джойсом и Гомером, такого рода игра отражений, усложняющая путешествие во времени—туда и обратно—сквозь века. Человек из Дублина не мог тут уловить, как, впрочем, и сам Матисс, до какой степени художник сообщил тем самым реальность Леопольду Блуму, еврею и ирландцу, который (говорит Джойс, называя в первый раз его имя), смакуя, утолял свой голод внутренними органами млекопитающих и птиц.

Если, заканчивая роман в сентябре 1920 года, Джойс объяснял свой замысел в словах: *Это эпоха двух рас (еврейской, ирландской), но в то же время цикл человеческого тела и непритязательная история одного дня...*—то он тут же добавлял: *Мое намерение состояло в том, чтобы транспонировать миф, «sub specie temporis nostri»*, и его, разумеется, не могло удовлетворить то, что было сделано Матиссом, который, напротив, вернул современную действительность к гомеровскому мифу. Но нам, заглядывающим за пределы одного дня Леопольда Блума, глосса Матисса представляется куда более пронизательной по отношению к Джойсу, к тому, что составляет его славу, нежели любые педантично трудолюбивые иллюстрации, опирающиеся на документы, ежели таковые были бы найдены для Матисса Т.У. Пугом в иллюстрированных еженедельниках 1904 года и ежели Матисс сделал бы из Улисса своего рода Жюль Верна в издании Этцеля. Мы имеем все основания радоваться неожиданной инициативе, проявленной Джорджем Мэйси от имени *Лимитед эдишинз клуб*.

И по правде сказать, весь смысл этой глоссы—в *Ослеплении Полифема*, разговор о котором я откладывал, когда писал *Персонаж по имени Боль*. Это единственный подлинный образ боли во всем творчестве Матисса, если не считать, что и любовная боль, воплощенная в женщине, застигнутой в миг наслаждения в прологе к *Пасифае*,—тоже боль. Да и где еще сам Гомер так показал нам жестокость человека, чудовища или бога, как не в этой сцене, где Улисс вонзает оливковый кол в глаз Полифема, который дико завыл... с несказанной свирепостью вырвал кол из пронзенного глаза, облитый кипучею кровью, сильной рукой от себя он его отшвырнул... Словно греческий поэт за столько веков вперед предвидел и хотел дать художнику неповторимую возможность показать, что прелесть мира, счастье человека и все то, из чего Матисс создаст свою великолепную вселенную, вовсе не предполагает неведенья стенаний, боли, мрака и ужаса.

Апрель 1969

ВЫСОКОЕ ГРЕЖЕНЬЕ, ИЛИ ВОЗВРАЩЕНИЕ ИЗ ФУЛЕ

(1945—1946)

Публикуется впервые, если не считать нескольких страничек из прерванной речи

Бесчисленные авторы спорят друг с другом, не могут договориться о жизни, произведениях и любви Петрарки. Они вызывают к свидетельствам современников, наследников, к могильным плитам, к недоговоркам поэта, его латинским стихам, его письмам. Они отыскивали у него незаконных детей, разоблачили несчетное число Лаур. Мало кого подвергали такой посмертной травле.

И тем не менее есть в жизни поэта период, которого биографы почти не коснулись: в 1337 году, в январе, когда Тирренское море неспокойно, покинув Рим и словно стремясь удалиться как можно дальше от Авиньона, где пребывала его возлюбленная, в надежде на то, что дальность расстояния утишит его безумье, он пустился в плаванье, но не к Марселю, откуда Рона могла бы привести его в замкнутую долину, а к берегам Испании, и, пройдя вдоль них, миновав Геркулесовы столпы, он вышел в Атлантический океан и направился, следуя вдоль берегов Франции, на север, в Англию, где следы его теряются — нам не известно, какие именно места он посетил. Почему взбрело ему в голову совершить это странное путешествие, весьма опасное при тогдашнем состоянии искусства навигации? Оно, очевидно, продлилось восемь месяцев, в последние дни августа мы снова находим его в Авиньоне.

Все, что мы знаем об этом удивительном предприятии, почерпнуто нами из письма к Томазо де Калариа, где Петрарка сообщает, что он отправился на поиски древнего Фуле. Это утверждение обычно истолковывается только как алиби, за которым скрывается бегство от предмета его любви. Фуле не укладывается в воображение комментаторов. Им нужно, чтобы Фуле было не более как неудачной маскировкой. Мне лично, признаюсь, ничто не представляется более естественным, чем Петрарково желание найти легендарный остров, в чьем имени таится как раз та сила, которая побуждает странствовать поэтов. Я легко представляю себе Петрарку на палубе парусника, в нетерпеливом ожидании конца долгого плаванья к Британии короля Артура, о которой так много нашептали ему манускрипты, к этой колыбели любви Женеьевы, что так похожа на Лауру, хотя и лишена ее неумолимой добродетели, — и случалось, вся философия мира не спасала Петрарку от мысли, сколь сладостна должна была быть Ланселоту ее любовь. И вот наконец, прибыв в этот край грез, он пустился на поиски Фуле — Фуле, следы которого были утеряны, словно остров опустился в пучину вместе с золотым кубком, брошенным в волны его легендарным королем. Обычно этот остров

считают одним из Оркнейских, расположенных к северу от Шотландии. Но не могут договориться, какой именно — Мой или Раусей, Флотта, Санда, Помона... Основной промысел на этих островах наряду с рыболовством — плетение соломенных шляп. Достиг ли этих широт Петрарка и его латинский парус? Проследовал ли он вдоль всей британской береговой линии вплоть до этого дальнего Севера, или его отвлек Лондон и большие города Англии и Шотландии, где библиотеки и рукописи могли сыграть для нашего мореплавателя роль магнитной горы, сбивающей с курса? Об этом никто ни слова. В одном из стихотворных посланий своему другу Джакомо Колонне, которое было написано уже по возвращении, но где нет ни слова о Фуле, Петрарка рассказывает о своем английском путешествии только следующее: *Я одиноко скитался по скалистым берегам, в кои взрываются, содрогаясь, черные волны Британского моря; земля в дедных краях противится лемеху плуга, здесь не знают винограда и хлеба с трудом прорастают на негостеприимной борозде.* Ни звука об Оркнейских островах или о Фуле, никто не слышал также, чтобы на Керкуоле говорили об итальянском поэте, совершавшем каботажное плавание под красным парусом, о поэте, который, не зная ни слова по-английски, объяснялся на латыни, по преимуществу цитатами из Вергилия, — он не оставил в этих краях глубокого следа или хотя бы изумленного воспоминания о себе. И однако, мне нравится воображать, как Петрарка сходит с корабля на этих продутых ветрами островах, должно быть в разгар весны, и вступает на рыбачьих причалах в беседу с корзинщиками, плетущими соломенные шляпы, желая купить одну из них — она, вероятно, очень шла к этому челу, еще не увенчанному лаврами, — а потом на утлом челне, вместе с туземцами этого северного архипелага, на его взгляд дикими, отправляется на поиски других островов, где, если верить встречному монаху, мешающему норманский с нетвердой латынью, жили некогда люди, чьи кубки наполнились напитком, даже не снившимся ни Риму, ни Авиньону. Что, должно быть, мешало ему спрыгивать на землю, так это длинное итальянское одеяние, которое путалось в ногах поэта и делало его похожим на Данте в аду: помните, когда тот стоит в барке Харона, а у ног его в мрачных водах плавают окаянные грешники... но здесь на волнах колыхались не космы, а всего лишь морские фукусы, и из песка высывали свои розовые и желтые головы раковины, резавшие ступню, если снять обувь... Между скал, когда наступило лето, он ловил креветок и крабов в прозрачной воде, где плавали зеленые водоросли.

Странные каникулы лета тысяча триста тридцать седьмого... Но тщетно возлюбленный Лауры выставлял напоказ эрудицию, равную лишь его собственной сверхчеловеческой памяти, тщетно сопоставлял, не нуждаясь в библиотеке, все тексты, где когда-либо упоминалось Фуле, всевозможные гипотезы относительно местоположения этого острова. Так его и не обнаружив, он писал Томазо де Калариа из какого-то маленького шотландского порта, сидя за столом в одной из традиционных таверн, где над дверью прибита прошлогодняя ветка остролиста, бросив в угол свою оркнейскую соломенную шляпу и макая перо в никуда не годные чернила, еще более отвратительные, чем та желтоватая жижа, которой он был вынужден переписывать Цицерона в Льеже, во Фландрии; он писал, а таверна меж тем исходила музыкой волюнок, так мало приспособленной для флорентийского уха, он писал Томазо: *Что из того, что Септентрион или Юг прячут от меня Фуле! Бог рассудил даровать нам знание лишь той добродетели, что вовеки пребудет*

на равном расстоянии от полюсов земли, и лишь той тропки мимолетного бытия, по коей почти все люди движутся в страхе и сомнениях к неясной своей судьбе!

Ежели мне не выпало на долю проникнуть в тайны природы, я удовлетворюсь тем, что познаю себя. Вот наука, которой я предамся отныне.

Так завершается путешествие к Фуле.

А теперь я расскажу, откуда эта шляпа из шотландской соломки.

Я сегодня собирался говорить вовсе не о Петрарке, а о Матиссе, и мне не известно, довелось ли ему когда-либо совершить морское плавание к Оркнейским островам. Но в жизни каждого человека непременно есть свое Фуле, дремлющее до поры до времени, пока в один прекрасный день оно не пробудится и не поманит в путешествие. Фуле Матисса тоже было островом,—островом, где тоже плели соломенные шляпы, но где украшали себя также венками из цветов и раковин. Укулеле ему с успехом заменяло волюнку, тигаре — вереск, а Таити — Фуле.

Нетрудно понять, какие мерцающие, какие наплывающие один на другой миражи побудили художника посетить Заморские Острова. Какие дивные знаки, какие предшествующие авантюры толкнули его к этому. И не столько даже история Гогена, как все, что рассказывали о сверхъестественной красоте естественного мира и человеческих существ в этом отсталом раю; о кораллах, о прозрачных водах и, главное, о свете. Я полагаю, что именно в ловушку этого несравненного дальнего света Матисс и попался, именно свет увлек его в тридцатые годы на Тихий океан. Бесплезно расспрашивать об этом его самого: тут, безусловно, сплелись разного рода соблазны, в том числе и те, в которых он не отдавал себе отчета сознательно,—все эти современные легенды, обеспечившие в ту пору успех фильму *Белые тени*, тяга к бегству, в которой всегда есть что-то от Рембо. То были последние годы, когда Острова еще хранили тайный аромат недостижимости, еще не существовало регулярных авиалиний и война еще не превратила Тихий океан в предместье Чикаго. Но можно не сомневаться, что среди всех этих грез только довод, имеющий прямое отношение к живописи, мог обусловить его решение пуститься в путешествие. Для Матисса... *тонкого мастера, чистого сердцем...* живопись — это нечто больше, чем искусство, это — чувство, и меня соблазняет даже написать — единственное чувство, во всяком случае если судить по тому, как мало места она оставляет в жизни для всего остального. Когда Матисс гуляет, когда он видит кого-то, когда читает, живопись неизменно вторгается и вопрошает: а чем могу тут поживиться я? Разумеется, он любит цветы, женщин, птиц. Но по-иному, чем вы или я. Не бескорыстно. Все, что для других мечта, для него — субстанция, субстанция некоего неумолимого порядка, распорядка мысли.

Этой осенью* я вернулся в Вильнев-лез-Авиньон, где в последние дни

* В 1945, по возвращении из Москвы. Я пишу об этом, потому что Матисс в июле 1945 года вернулся в Париж, но мы *разлетелись* друг с другом (как он выражается в одном письме, написанном в следующем году). Поскольку зиму 1944/45 гг. я проболел, мы с ним не виделись. Таким образом, после нашего перехода

на нелегальное положение (ноябрь 1942) я впервые обрел А. М. вновь в этих письмах, спрятанных в ящики и хранившихся неподалеку от жилья Сегерса, на первом этаже одного дома у подножья Монте-дю-Фор — дороги к крепости,— в 1942 году дом принадлежал двум пожилым особам, которых мы непочтительно име-

новали *Козами*, но впоследствии Пьер купил его. Настоящая встреча, должно быть, состоялась несколько недель спустя, когда мы посетили Матисса в его доме в Вансе, на вилле *Мечта*, до того нам знакомой. Там-то я и показал ему начало *Высокого грезенья*.

Первая редакция этого текста, перепечатанная на пожелтевшей бумаге, по времени, в котором ведется там повествование, позволяет мне с уверенностью сказать, что я начал писать *Высокое грезенья* в Вильнёв-лез-

Авиньон. Этот абзац начинался там следующим образом: *Вот я и вернулся в Вильнёв-лез-Авиньон, где в последние дни 1941 года я начал писать об Анри Матиссе. В моем окне тот же пейзаж, я вновь нашел те же предметы, и т.д. ...* Это доказывает, что в 1945 году я опять жил у Сегерса. Интересно здесь то, что именно эту вильнёвскую рукопись я отнес в следующем месяце Матиссу: ибо, листая ее теперь, я нахожу на полях заметки Матисса, которые буду отмечать в процессе чтения.

1941 года начинал писать об Анри Матиссе. Я вновь нашел тот же пейзаж, нарисованный в моих окнах, вновь нашел все то, что отвлекало и в то же время сосредоточивало мои мысли, все то, что уже тогда побуждало меня соединять мастера из Симиеза и Петрарку. Я открыл ящики, спрятанные по соседству, в которых я оставил свою библиотеку изгнанника, когда лопнула иллюзорная демаркационная линия. Немцы или милиция, посетив тогда домик, где все это покоилось, утащили мой новый чемодан с рукописью *Орельена*, но не стали затруднять себя бумагами, упрятанными в деревянный сундучок, сделанный в Каркассоне, когда невозможно было раздобыть ничего другого. Таким образом, я нашел письма Анри Матисса 1941 и 1942 годов. Я долго их перечитывал, дав волю раздумьям. Не знаю, обладают ли они и для других этой властью навевать мысли. Эти письма, как правило, связаны с работой, предпринятой тогда мною, с тем, что я тогда писал о художнике. Но в них говорится также и о его повседневной жизни, нашей жизни, о книгах, которые он читает, о встречах. О перипетиях его болезни, о разных приставалах, которые ему досаждают, о рассердившей его газетной статье... Я не замечал, получая их одно за другим,—иногда это была просто записочка, которую мне приносили из Симиеза в Ниццу вслед за какой-нибудь из наших бесед в тот же вечер либо рано поутру на следующий день, словно раскаяние, словно он, спохватившись, спешил внести поправку в то, что было им сказано, не замечал того, что бросается в глаза сейчас, когда читаешь их все разом: Анри Матисс—пленник Живописи. Я где-то уже упоминал об этом, но походя, косвенно. У меня тогда не было глубокого виденья, которое появилось сейчас, и нет сомнения, что именно эти письма послужили мне отправной точкой.

Как вы помните, в ту пору—я имею в виду лето 1942 года—Матисс, закончив свой эксперимент с рисунками, резюмированный в книге *Темы и Вариации*, которая вышла с моим предисловием, озаглавленным *Матисс-ан-Франс*, вновь обратился к краскам, рассчитывая извлечь из проделанного им опыта уроки для живописи. В письме, датированном «Ницца, 1 сентября 1942 года», он писал мне:

...Я наконец вяжусь в серьезную баталию с Живописью—не горячась, не перевозбуждая себя перед работой. Первые сеансы были не слишком плодотворны, если иметь в виду затянутую мной кампанию, но за последний, вчерашний, я заметно продвинулся вперед,—я уже давно настроился на определенный цветовой

лад — он, хотя и отнимает у меня какую-то тонкость, изысканность, полон зато чистого воздуха. Короче, я приступил к вспашке. Главное, моя позиция в этой борьбе представляется мне превосходной. Я — испанец, пассивный гражданин Рима, в почти безразличном спокойствии созерцающий петушиный бой со своей скамьи в амфитеатре; бойцы на арене — это некий Матисс, хорошо известный ему с давних пор, и одна весьма непостоянная и весьма испорченная особа, которая ведет себя с каждым по-иному и требует от каждого все без остатка, имя ей — Живопись. Мне кажется, что я пишу Вам, как юный воришка, ни черта не понимающий в том, о чем он говорит...

И чуть дальше:

...Посылаю Вам это странное письмо, так как неспособен написать другое. Все мое внимание поглощено работой, а я еще должен Вам написать по поводу рукописи¹...

Я воспроизвожу это, разумеется, потому, что здесь видна поглощенность, о которой я говорил... живопись, которая требует... все без остатка... и одержимость. Но к этому дело не сводится. В письме далеко не полностью выражено то, что мне необходимо показать объективно, слова Матисса еще позволяют думать о своего рода *приступе*, об эпизодическом уходе художника в работу, тогда как на самом деле работа — субстанция его дней, ночей, кратких часов сна. Нет, скорей уж мне важна здесь фраза: *Я уже давно настроился на определенный цветовой лад...* и т. д. Ведь я же говорил вам о Таити, об отъезде Анри Матисса на Таити.

Я говорил, что нет смысла его расспрашивать, кой черт понес его туда. Он только перечислил бы предлоги этой поездки. Ни красота Таити, ни охота к перемене мест, ни дух Рембо здесь ничего не объясняют: я лично убежден, что он гнался за этим «определенным цветовым ладом». За самим собой. Но не будем опережать события, как говорил Жюль Верн, который отлично разбирается в необычайных путешествиях, хотя никогда не покидал своего дома.

В общем, принято считать, что, когда художник перемещается, взяв с собой свою коробку с красками, свою палитру, кисти, чашечку для размешивания красок, складной стул, чистую тряпку и тряпку грязную, ему стоит только усесться перед пейзажем — и пошло-поехало. Едет ли Коро в Рим или Гоген на Таити, можете не сомневаться, — они попросту подыскивают что-то новенькое, они — ищут*. Ну, а если Матисс, отправляясь на Таити, едет в

* Здесь на полях вильнёвской рукописи пространная запись рукой Матисса: она занимает поля двух страниц и продолжается на двух отдельных страничках в пол-листа, подколотых внизу к правленным фразам, свидетельствуя о его стремлении *уточнить лад* своих идей и их цвет. Почему я не внес этого в свою рукопись? Побоялся ли прервать ход своей мысли, или сам Матисс воспротивился этому, считая, что сказан-

ное им предназначено для моей ориентировки, а не для читателя? Не знаю. Но сегодня у меня ощущение, что я не вправе хранить его заметку для себя одного. Вот она — она продолжает то место, где сноски, мы только переходим на первое лицо, без заглавной буквы вначале:

я уже давно осознал, что выражаю себя *через свет или в свете*, который представляется мне подобием хрустального блока, в котором

¹ Матисс-ан-Франс.

совершается нечто.— я долгое время наслаждался светом солнца, и только потом сделал попытку выразить себя через свет духа. В то же время я ощутил потребность в резком упрощении и отходе от того, о чем писал мне сорока годами раньше Морис Дени: «Не забывайте, что живопись — это прежде всего искусство подражания».

Всёцело предавшись свету, я часто задавался вопросами, мысленно убегая за пределы малого пространства, окружающего мой мотив, пространства, осознание которого, как мне кажется, вполне удовлетворяло художников прошлого, итак, я убегал за пределы пространства, находившегося в глубине, за мотивом холста, чтобы мысленно ощутить над собой, над любым мотивом, над мастерской, даже над домом космическое пространство, где не чувствуешь никаких стен, как рыба в море — тотчас валёры (различия Черного и Белого) избавлялись от груза, и тени переставали быть «глубокими как могилы» — Живопись становится благодаря этому пронизанной воздухом, даже воздушной. И вот одновременно с тем, как ширилось мое «живописное пространство», я часто, работая, задавался вопросом, каково же должно быть качество света в Тропиках. И чтобы его увидеть, я и поехал на Таити. Таити? Сначала я хотел выйти в первой же гавани после Панамы, на Галапагосах, к которым только что привлекла всеобщее внимание одна немецкая баронесса — Но туда не шел ни один корабль, и я был вынужден отправиться на Таити — это был первый порт, куда заходил корабль ММ. Так что меня интересовал только свет. О Гогене я не думал; и когда мне показалось, что я нашел то, что мне нужно, в глуши, перед хижиной и ее обитателями, одетыми в парео, я тотчас отверг как старье эту вещь, которая нравилась мне только написанной — и написанной именно Гогеном.

Здесь заметка обрывается, но затем продолжается на следующей странице рукописи:

(продолжение предыдущей страницы)

Чтобы хорошо узнать наш западный свет, нужно было получить возможность оценить его через сравнение. Уже по дороге на Таити я встретил на своем пути кристальный свет Н.-Йорка (мой первый порт). Он встал рядом со светом Тихого океана — Вкусив эти различия света, я стал требовательнее к тому воображаемому духовному свету, о котором говорю, порожденному множественностью света, впитанного мною.

Эта заметка побуждает меня подчеркнуть некоторые особенности манеры письма Матисса: обратили ли вы, например, внимание на то, что А. М. редко ставит точку в конце фразы, заменяя ее тире? Словно рисует паузу. Я не описал ни здесь, ни в другом месте книги помарки А. М., будь то исправления или колебания, дополнения, нередко обнажающие самый механизм мысли: так, например, сказав, что он сделал попытку выразить себя через свет духа, он засомневался и решил написать вместо *через свет* — *через некий свет*, потом зачеркнул эти слова во второй раз и вернулся к первому выражению, что же касается духа, он начал с того, что стал писать *свет духовности*, но остановился на ходу, написав только *свет духовн...* Еще любопытнее рассуждение о Гогене в связи с группой тантян перед хижиной: я *тотчас отверг* как *старье* эту вещь — написал он, потом, зачеркнув это, сперва исправил эту вещь, которую я так часто видел на картинах, потом перечеркнул я часто видел и надписал *которая нравилась мне только (эту вещь, которая нравилась мне только написанной)*, и заметьте, с тире, чтобы затем, подумавши, добавить сверху и написанной именно Гогеном. Заметьте, тут тире равняется точке.

Или еще, в последней части этой заметки, написав сначала: *Чтобы хорошо узнать свет, нужно было иметь возможность оценить его через сравнения*, он ловит себя и вместо *свет* исправляет *наш западный свет*.

Фуле, Фуле навыворот, до такой степени лишенное туманов, нюансировки тонов, размытых контуров, что ощущаешь себя попавшим как бы на полотна Матисса, в то, что он пишет вот уже тридцать лет, в нечто до такой степени матиссовское, что художник впервые в своей жизни там этого не пишет, зачем? Не пишет того, что там находит. Необходимо отметить эту странность: на Таити Матисс снова и снова рисует барочную качалку, которая стоит у него в комнате*.

* Все было настолько иным, что мне понадобилось три месяца, чтобы освоиться. Что касается живописи, то Матисс ограничился в конечном итоге маленьким пейзажем 15×26. Эту фразу я нашел

в своих заметках. Следует отметить, что та часть *Высокого грезенья*, которую я показал А. М. осенью 1945 года, в Вансе, не шла дальше двух следующих абзацев (1967).

И однако, навязчивый образ Таити его не покинул, он возвращается в снах и грезах. Тому, кто общается с художником, влияние далекого острова на его мысли и даже на его рисунки, картины заметно на каждом шагу. Это своего рода чудо — зеркало, в котором он наконец увидел себя по-настоящему. Он рассказывает о свете Таити, о лагуне, о прозрачных водах, о рыбах и звездчатых кораллах в ясных морских глубинах, подобных второму небу. И мне кажется, что я вижу, как выются золотые рыбки на картине, написанной задолго до этого путешествия, как все вокруг озаряется этим скандально-ясным светом, шокировавшим посетителей салона Независимых в эпоху диких. Если Матисс и не нашел на Таити Фуле, то во всяком случае он обрел там *цветовой лад*, на который настроился уже давным-давно. И он мог бы сказать, как Петрарка, вернувшийся с Оркнейских островов: *Ежели мне не выпало на долю проникнуть в тайны природы, я удовлетворюсь тем, что познаю себя.*

Познаю себя: в комнате покачивается качалка. Познаю себя? Качалку и себя. Желтую качалку.

Необходимо также поговорить об этой слабости Матисса (в редакции *вильтнёвской рукописи*: Я уже говорил об этом) к креслам, о значительном месте, которое занимают в истории его живописи кресла**. Есть тут сибурское кресло,

** Я опубликовал, от усталости что ли, под заголовком *Венецианское кресло* несколько страниц, которые следуют ниже, в *Леттер французез* от 31 декабря 1964 года (от слов *Необходимо также поговорить об этой слабости...* до слов *ни в гуще тени, ни в ночи темень,и, вероятно, именно там я и заменил первоначальное Я уже говорил на Необходимо также поговорить...*). Я предположил этой публикации следующую врезку:

...Текст, который печатается ниже, был написан в 1946 году. Это фрагмент из книги об Анри Матиссе, публикация которой из-за всякого рода приключений, а также из-за

моей безумной склонности вечно писать что-нибудь другое все откладывается вот уже 17 лет, хотя я каждый год обещаю ее Клоду Галлимафу. И все же она будет доведена до конца, когда я обрету немного покоя, чтобы перечитать себя и добавить к тому, что я считал «тогда» уже законченным, еще несколько страниц, которые сообщат всему дистанцию, чудовищную дистанцию, отделившую нас от живого человека, хотя я так и не могу решиться видеть его иначе, как живым!

Отсюда видно, что тогда я датировал 1946 годом текст, начатый в 1945. ...Когда осуществился переход от одного года к другому? Понятия не имею.

изображенное на картине, которая находится в Музее Альби, качалка с Таити, немало других. Я сам был свидетелем одного из такого рода безумных увлечений, я как раз заканчивал тогда *Матисс-ан-Франс* и упомянул о нем в примечании на полях под заголовком *в последний час*, добавленном *in extremis*¹ на машинописном экземпляре. Я цитировал там строки из письма Матисса от 20 апреля 1942 года и заключал: *Так, от кресла к креслу, сменяют одна другую эти странные любовные истории. Роман с продолжением...*

Но сейчас у меня есть время, чтобы вернуться к той истории, и я хочу воспроизвести письмо от 20 апреля 1942 года *in extenso*² ради того, что в нем *непередаваемо*, ради той матиссовской атмосферы, которой оно дышит. Я только что нашел его в своих вильнёвских бумагах. Это письмо было мне принесено, на конверте надпись: *Г-ну Арагону*, подчеркнутая одной чертой, за ней — точка. Письмо на двух отдельных листках небольшого формата, каждый исписан с двух сторон, от края до края; строки располагаются параллельно длинному срезу бумаги; каждый листок в высоту здесь выше, чем обычные конверты. Оба листка затем перегнуты посередине, так что линия сгиба прорезает перпендикуляром строки. Воспроизвожу письмо листок за листком.

Первый листок, лицевая сторона:

Понедельник 20/4/42

Мой дорогой друг,
не больны ли Вы? Или, может, просто отсутствуете, заняты? Я отправил Вам вчера после обеда телеграмму, в которой просил позвонить мне, как только Вы сможете, и, хотя времени прошло не так много, я удивлен, что Вы этого не сделали.

Я хотел сказать Вам, что получил из Парижа верстку книги рисунков. Она удовлетворительна. Я не решил еще окончательно, каковы должны быть их размеры на странице, и Вы, как старший издатель, могли бы, возможно, взглянуть вместе со мной. Эта книга вас интересует,

На обороте: я несколько не сомневаюсь. Я принял также решение послать рисунки прямо в Париж, чтобы ускорить ее выпуск. Думаю, что было бы уместно послать одновременно Ваш текст. Он мне очень нравится, и, если я не ошибаюсь, Вам осталось сделать совсем немного — может быть, Вы могли бы в примечании на полях сказать, что я наконец нашел предмет, который искал целый год. Это стул венецианского барокко, покрытый серебряным лаком. Как эмалью. Вам, возможно,

Второй листок, лицевая сторона:

уже попадались подобные вещи. Когда я натолкнулся на него у антикафа неск. недель назад, у меня зашло сердце. Он великолепен, он просто вселился в меня. С ним я совершу плавный скачок, вернувшись летом к работе, после приезда из Швейцарии.

¹ В последнюю минуту (лат.).— Прим. перев.

² Полностью (лат.).— Прим. перев.

(На лицевой стороне этого листка, если не считать первой строки, от края до края, строчки начинаются от срединного сгиба, занимая правую половину листка. Левая сторона занята наброском кресла.)

(На оборотной стороне письмо занимает только левую сторону, первая строчка слегка вылезает за сгиб. На чистой правой стороне прозрачность бумаги позволяет различить кресло.)

Если Вы считаете нужным сказать о нем несколько слов, было бы неплохо, чтобы Вы раньше взглянули на него. В любое время! Извините за каракули. Я сегодня на минуту поднялся с постели — в 1-й раз чувствую себя лучше, но устал.

Дружеский привет вам обоим.

А. Матисс

К письму приложен набросок кресла.

Любой комментарий только ослабит этот текст.

Легко вообразить, что я тут же кинулся в Симиез. И в самом деле, это кресло было мне знакомо, я заметил его в Ницце в витрине одного антиквара, кажется на улице Паради. Оно привлекло мое внимание, потому что я видел точь-в-точь такое в Париже у Лиз Деарм. Но если бы я мог передать, с какими предосторожностями, с какими театральными приготовлениями Матисс показал мне это кресло, от которого у него «зашлось сердце».

И впоследствии, когда я четыре года спустя писал эту часть книги, Матисс дал мне не менее восьми его фотографий, не говоря уже о фотографии нарисованного в 1942 охрой (масло) эскиза к картине (1946), на которой оно занимает весь холст и которая является *портретом* этого кресла с букетиком цветов в стакане на сиденье. Как видите, флирт продолжался довольно долго. Эта картина, которую я видел недавно у Матисса на бульваре Монпарнас*,

* Матисс приехал в Париж 3-го в конце сентября 1945, писал-июня 1946 года. Отсюда видно, что с перерывами и переделками. что этот текст, начатый в Вильнё-

для меня одно из самых таинственных полотен в мире, наряду с *Битвами Учелло*, *Пленником Латура*, *Вывеской Жерсена* и *Белым клоуном Ренуара*. Один из немногих холстов, с которыми, на мой взгляд, можно жить (есть, возможно, более красивые картины Матисса, которые мне даже и нравятся больше, но их я могу с таким же удовольствием разглядывать на репродукциях,—с этим креслом совсем по-другому...).

Спинка и сиденье кресла, образованные огромными раковинами морского гребешка, соединены по бокам подлокотниками совершенно змеиной формы. В левом нижнем углу картины виден низ правой передней ножки кресла, верхняя часть левой передней ножки. Чуть-чуть воздуха за креслом (внизу справа) и над правой змеей (наверху и слева).

Зверь виден чуть сверху, и стоит он как-то по-кошачьи, выставя напоказ нижнюю раковину с белым цветком, купающимся в своем стакане. В самой позе кресла есть что-то самодовольное. Оно стоит косо и словно на плоскости, слегка наклоненной по диагонали, идущей из верхнего левого в нижний правый угол картины. Я едва не сказал, что лица не видно, то есть что верх спинки остается за рамой картины или, если хотите, срезан ею.

Чрезвычайно интересно сравнить портрет и оригинал, то есть животное в интерпретации Матисса и животное, зафиксированное фотографическим аппаратом.

Вот оно, у меня перед глазами, схваченное фотографом в разные моменты повседневной жизни: перед ширмой с большими цветами, в фас, между стоящим на полу букетом крупных калл в металлическом кувшине и подушкой для ног, с несколькими цветами, то ли кинутыми перед ним, то ли сброшенными им на кафельные плитки. А вот — в профиль, с белой розой на груди, со стаканом, как на картине, но какое-то потерянное в том же углу комнаты между восточным столиком, где на маленьком подносе лежат яйца и стоит граненый стакан, подставкой для скульптуры с цветами в бронзовом кувшине и чайной чашечкой, придвинутое к мраморному столу с металлическими ножками, на котором видны венецианские бокалы, романтическая фарфоровая ваза с тремя-четырьмя цветущими стеблями, персидский глиняный кувшин и две большие тыквы: все это под картиной Матисса, у окна, неподалеку от белого мраморного камина. У меня есть еще три варианта этого угла гостиной. На одной из фотографий кресло придвинуто ближе к ширме и отчасти загорожено вазой с каллами, на первом плане — фаянсовая банка *Королевский табак*, известная по многим рисункам Матисса, она стоит на куске ткани. Мраморный стол загроможден еще больше, и холст Матисса вверху — видна только нижняя его часть — здесь другой. Тот же, что и на фотографии, где первая роль отведена венецианскому столику, еще более барочному, чем кресло, и отобравшему у него бокал с цветами: так что кресло, несколько обиженное, отступает на задний план, подобно человеку, который стесняется эксгибиционизма какого-нибудь провинциального родственника. А вот вид кресла в три четверти, рядом только восточный столик, угол камина, ткань ширмы. Оно со своим цветком на коленях. Здесь кресло сознает, что оно позирует. У него скромный и достойный вид, который может ввести в заблуждение. Ничего похожего на карточке, где венецианский стол, букет калл и кресло встали в ряд на фоне того же пейзажа, словно акробаты, вышедшие поклониться публике после исполненного номера. Истинная природа этого кресла лучше всего обнаруживается на фоне другой ткани, с полосами и цветочным узором, она свисает, как стенное панно, и стелется ковром под ножками стульев, здесь кресло выступает между двумя обитыми парчой стульями в стиле Людовика XV, у которых почти не видно дерева. Тут заметно, что наш герой-любownik не вышел ростом — Матисс это отчасти скрывал от нас — и вовсе не так лиричен, как можно было бы думать. Рядом со своими солидными приятелями он выглядит беспутным малым, схваченным жандармами. Вид у него почти вульгарный.

Все это может показаться лишним, но я должен объясниться: это кресло — Дон Жуан или по меньшей мере Казанова де Сенгалът. У нас нет портрета этого фантастического героя. Бьюсь об заклад, что, если бы могли сравнить обескураживающую действительность с романтическим образом, с портретом, созданным нашим воображением, дело не обошлось бы без недоразумений. Одному богу известно, какой низкорослый средиземноморский красавчик, кудрявый, упитанный и вихляющий бедрами, заставил бы нас упасть с неба на землю, с Байрона или Мюссе

на кресло куртизанки с его бесполезными излишествами. Да простит меня Матисс! Нам никогда не понять, как наши друзья могли выбрать себе таких жен, так где же нам влюбляться в те же кресла, что и они?

Но одно остается — это картина, драматическое безрассудство этой картины, которая всего лишь кресло. Вот это кресло. И дело тут не в белой розе у него в бутоньерке или в устах... Были художники, лет двадцать пять — тридцать назад, пытавшиеся передать своими полотнами метафизический ужас, сокрытый в вещах, художники, от которых, к сожалению, пошла целая школа. Пусть глядят на это кресло, исправиться никогда не поздно!

...Нам никогда не понять, как наши друзья могли выбрать себе таких жен... Так и с Лаурой: сколько страсти было вложено в поиски портретов *Мадонны Лауры* — и вот, только-то и всего! Даже не изящна — правильное лицо, бесцветная кожа, ну ровным счетом ничего, что могло бы объяснить любовь с первого взгляда, эту молнию любви, ударившую на утренней заре в церкви, как случается только в юности, в двадцать два года, в первые дни весны...

Я полагаю, что именно здесь коренится главная причина ожесточения тех, кто не желает верить, что Лаура поэта — Лаура де Нов. В частности, Велютелло, который в 1520 году, полтора века спустя после смерти Петрарки, дважды в течение одного года ездил из Италии в Авиньон, чтоб свергнуть с трона Лауру де Нов, собрав там сведения, которые могли бы уличить ее в подлоге и узурпации. Велютелло хотел во что бы то ни стало доказать подложность рукописных заметок, найденных в томе Вергилия и в других книгах, принадлежавших Петрарке, так как эти записи ясно указывали, что истинная Лаура. Ярость, с которой он обвиняет в старческом слабоумии свидетелей, опрошенных в Авиньоне, оголтелая софистика в споре против каждого благоприятного отзыва о супруге Юга де Сада — все пущено в ход, чтобы ее разоблачить. Но не объясняет ни Лауры, ни Велютелло. Я со своей стороны вижу объяснение этого неистовства, этой страсти, этих поездок в физической досаде, в потребности выдумать для себя некую Лауру (Велютелло пишет о Лауре тринадцатилетней, когда она впервые встретилась с Петраркой; это, очевидно, отвечает его вкусам), которая не разрушала бы его грез, Лауру, которой он мог бы от своего собственного имени нашептывать стихи Петрарки:

Ch'i non son forte ad aspettar la luce
Di questa donna, et non so fare schermi
Di luoghi tenebroși, et d'ore tarde¹.

Анри Матисс признавался мне, что всякий раз, когда его охватывало инстинктивное желание рисовать или писать какую-нибудь женщину, желание, которого не могла объяснить объективная красота физического облика, у этой женщины неизменно обнаруживались определенные характерные черты, присущие и всем другим женщинам, вызывавшим у него эту потребность:

¹ И силы нету спастись от света
Донны этой. И не укроюсь
Ни в гуще тени, ни в ночи темень.

(Перевод Е. Гулыги)

В вильнёвской рукописи перевод этих строк отсутствовал.

чрезмерно развитая шея, припухлость щитовидной железы, нередко сопровождавшаяся некоторым пучеглазием. Как будто неуравновешенность, легкий переход от слез к смеху были решающим элементом притягательности, которую в конечном итоге следует рассматривать как красоту, красоту именно для Матисса*. Не знаю (Петрарка об этом умалчивает), что именно в

* «Это осложняется,— говорит Матисс,— тем влечением, которое я всегда испытывал к госпоже де Сеннон Энгра... Вы знаете, *Г-жа де Сеннон*, которая в Нантском музее? Она ведь тоже... У нее немного...» И рука Матисса указывает на шею, причем пальцы растопыриваются, словно отмечая ее расширение. (*Примечание 1946*

года, впоследствии снятое, новосоставленное в 1966.)

(Это признание следует сравнить с заметкой в *Матисс-ан-Франс*, где подчеркивается влечение художника к гипотериозным округлостям как в вещах, так и в женщинах — *Additum 1968 года.*)

Лауре — что-то, не трогавшее Велютелло, — возвышало ее для него над всеми женщинами. Но вероятно, это был секрет того же порядка, ускользающий от нас.

Что касается женщин, написанных Матиссом, то не все они отличаются равно убедительной красотой, но в них во всех есть, однако, какое-то фамильное сходство: словно художник и в них, как на Таити, этом своем Фуле, искал отражение владеющей им идеи, определенного цветового лада идей. Словно он продолжал в них познание самого себя. Признаюсь, что кресла Матисса кажутся мне разнообразнее его женщин. Хотя и между креслами есть сходство, связанное также, по-видимому, с определенным изгибом, почти гипотериозного характера. Во всяком случае, это приложимо и к венецианскому креслу, и к креслу из Сибура (Людовик XV — Вторая империя), и к еще нескольким.

Есть тут, однако, противоречие, для меня неразрешимое: вся эта барочность, искривленность, змеистость модели, очевидно отвечающая чему-то в самом Матиссе, служит источником искусства, наиудаленнейшего от какой бы то ни было барочности, усложненности, изощренности линий. Как будто Матисс искал свои модели в женской природе, которая ему соответствует, но которую он подчиняет, стремится подчинить, покорить. Во всяком случае, все выглядит именно так. Что вы хотите этим доказать? — скажет он мне. И однако, именно это приходит в голову, когда недовольно ворчат, глядя на фотографии объектов грезы Матисса, будь то кресла или женщины, те, кому они не по вкусу: почему бы им не удовлетвориться той несравненной красотой, которую извлек из всего этого художник, этой Лаурой, этим светом, от которого ему не укрыться *ни в гуще тени, ни в ночи темень!*

Комната в Сибуре, картина, находящаяся в Музее Альби, одна из тех, о которых Матисс говорил мне чаще всего, является также, вне всякого сомнения, портретом кресла. Кресло было одним из решающих моментов, побудивших художника остаться в той комнате, когда он увидел ее, раскрыв дверь. Другим элементом был пейзаж в окне — сад соседа, г-на Массона. Передо мной эскиз (рисунок) к этой картине. Кресло Людовика XV — Вторая империя — на первом плане, у открытого окна, спиной к стене. Справа, как гласит подпись Матисса под рисунком, *зеркало, в котором виден я, рисующий*. Эта первая расстановка указывает на влюбленность художника (что касается

сада, то существует другой эскиз, на котором только распахнутое окно и подпись: *Сибур — мое окно, выходящее в сад Массона, госпожа Массон на стремянке*). На полотне в Альби окно — слева, кресло, повернутое в три четверти, спинкой к задней стене, между открытой створкой окна и углом камина, где стоит ваза с цветами, над ним — картина. На первом плане (подобно *Королевскому табаку* на фотографии, о которой только что шла речь) — темная поверхность столика. Кресло, помещенное таким образом в *своей* комнате, созерцает сад, *свой* пейзаж. Здесь с ошеломляющей простотой резюмировано то, что поразило Матисса, когда он впервые посетил этот дом в Сибуре: атмосфера комнаты, ее связь с садом Массона, *определенный световой лад**, одновременно

* Матисс говорил *цветовой...*

присутствие и отсутствие человека (кресло). Быть может, не столько образ жизни, сколько образ мечтаний... и все же образ жизни, воплощенный в этой комнате. Ничего странного, и тем не менее мы остранены: остранены этим выбором, страстным интересом, который Матисс испытывает к этой комнате, к этому окну, к этому креслу. Когда он толкнул дверь и *застал* врасплох комнату, кресло, он ощутил некое внутреннее сродство между самим собой и этим местом, только так и можно объяснить охвативший его и задержавший здесь восторг. Он снял дом, он жил здесь, работал, чтобы *сказать* вот это: полотно Альби. Запечатленную тайну. В чем именно заключена тайна, словами не выразишь. Но полотно это говорит. Все то же Фуле. Средствами, присущими живописи, Матисс выражает чувство, которое не могло бы быть выражено никак иначе; и поскольку он художник, это — еще один шаг в познании самого себя, того, что он ищет. Короче, это открытая дверь в мир Матисса.

Я гляжу на фотографию кресла Людовика XV — Вторая империя, сделанную в Сибуре. Да, это оно, так и хочется сказать, что портрет очень похож. Но у этого кресла, современника Бодлера, вид как с фотографии Надара, чего нет на картине (это объясняется и позолоченными гвоздиками, и игрой света на ножках и подлокотниках точеного дерева, от чего Матисс нас избавляет, и позой, приданной ему фотографом: здесь оно предмет из каталога на картине — это кресло, живущее вместе с кем-то, только что покинутое, сохранившее тот поворот, который сообщил ему человек, встав с него, оно существует во взаимозависимости со всем остальным — комнатой, камином, окном, садом). Кресло глядит на черную тряпку, брошенную на фотоаппарат, оно позирует. Его могли бы поставить иначе. Оно напоминает человека, с которого делают антропометрический снимок. На картине, напротив, его невозможно повернуть, оно на своем месте; попробуйте представить себе его стоящим под другим углом — все рухнет, все развалится на части в этой композиции, где от камина к окну, от столика к висящей картине тянутся силовые линии, уравнивающие одна другую, а кресло — их фокус, узел, точка, где пересекаются архитектурные стропила этого покоя.

В моем наборе есть еще и бальзаковское кресло, вольтеровское, два низких и широких кресла с подушками в стиле Людовика XV, одно полосатое, другое крытое одноцветным бархатом, и еще просто деревянное, и деревянное, обитое кожей, они стоят по обе стороны стульчика XVI века, своего младшего брата; и все они где-нибудь да фигурируют на картинах или рисунках

Матисса. На фотографиях это только актеры, позабывшие стихи комедии. Я не вполне убежден, что каждое из них было выбрано ради себя самого, возможно, некоторые заслужили это право тем, что заставили женщин, сидевших на них, одно — держаться прямее, другое, напротив, — откинуться, развалиться. Все эти фотографии недавние, они были сделаны в Вансе (я узнаю кафельный пол), и свидетельствуют они не о том, что Матисс сознает, какую роль в его творчестве играют кресла, но только о том, что он мило соглашается на эту игру, на каталогизацию, на опись, не приходившую ему в голову...

Нужно было бы обойти весь этот склад реквизита*. Нужно было бы

* Следующее замечание А. М. относится к моменту, когда была написана эта страница: оно связано с моим письмом Матиссу, в котором я требовал фотографии, где был бы собран генеральный штаб «палитры-объектов», на что он ответил из Ванса 4/5/46:

Дорогой друг, я подбираю разные фотографии, которых требует список палитры-объектов, сделанный Вами четыре года назад...

...Через несколько недель я уеду из Ванса, прошу Вас поэтому ответить мне возможно скорее, так как, когда я буду в Париже, все оставшееся здесь делается недостижимым...

16 мая он добавляет:

Дорогой Луи Арагон, у меня есть для Вас полная коллекция «палитры-объектов». Вы будете удовлетворены...

Он уведомлял меня, что придет 3 июня. В записке, принесенной Л. Д. 12 июля вместе с пакетом фотографий, он уточняет:

Дорогой Луи Арагон, вручаю Вам 136 фотографий в связи с

книгой, которую Вы делаете для Скира. Если у Вас в том есть необходимость, я могу получить фотографию картины «Оловянный кувшин», написанной еще в 1915 году. Можете выбрать у Брасся фотографии вольеры с птицами. Я не смог найти всех фотографий по Вашему списку. Жду из Ниццы одну фотографию, которую получу через неск. дней.

Это, как мне кажется, первое упоминание о книге, в принципе заказанной Скира и превратившейся через двадцать два года в эту книгу. Из этой присылки вышли те части *Высокого грезенья*, которые имеют отношение к палитре-объектов и к сериям снимков, а также то, что я пишу на полях рисунков, сделанных с «очень красивой негритянки» в Вансе и с двух других цветных женщин — мальгашки и мулатки из Конго — возможно, уже в Париже. Из всего этого вытекает, что я, должно быть, закончил *Высокое грезенья* летом 1946 года, т. е. когда Матисс был в Париже. (Примечание 1968.)

расспросить художника, какие случайности собрали здесь все эти вещи, какие грезы привели к такому отбору. Я имею в виду не только кресла. Нет нужды ни в тонкости восприятия, ни в особой наблюдательности, чтобы заметить некое внутреннее единство этого Матиссова мира. Единство духа, лежащее в основе собрания разнородных предметов, во внутренней общности которых есть нечто гораздо более таинственное, чем в каждом из них по отдельности. Вот к этому-то миру я и ищу ключи. Я стою перед ним, раскладывая и перетасовывая сокровищницу изображений: тех, что созданы Матиссом, и тех, что соответствуют этим предметам в действительности, удивительную антропометрическую картотеку, набор фотографий, заключающих в себе то, что можно узнать об этих вещах без Матисса; сравним то и другое и попробуем, воспользовавшись отсутствием художника, понять, что же такое

этот человек, этот свет, этот *цветовой лад*, вносимый им в мир вещей, как они есть.

Когда Ринальдо, не слышавший, подобно нам, сотни раз своей собственной истории, идет волшебными садами, его чарует красота цветов — возможно, среди них есть панданус, амарант, киннамон, артемизия, амарилис — и деревьев: урюка, черной сливы, кипарисов, раkitника, каменных дубов или ванильных деревьев, он в этом не разбирается, точно так же как не ведает, чей сладкогласный зов манит и влечет его, ускользая, все дальше и дальше: и кто же ему скажет, что восхитительная злодейка зовется Армидой?

В садах, где плутает герой, его прежде всего сводит с ума безлюдье очаровательной пустыни. Ничья, кажется, нога не попирала до него податливый песок, никто не раздвигал сплетенные ветви, ничье дыхание, ничья поступь не смущала безмолвья этой сени. Этот мир открылся Ринальдо неведомо как, неведомо почему. Разве он сделал что-нибудь из ряда вон выходящее? Он только нажал кнопку звонка — и вот он в квартире Матисса в Симиезе. Армида незрима, он идет через залы, где все вещи, мебель, ткани сделаны по мерке грезы. Он попадает в комнату, уставленную зелеными растениями, греческие и сарацинские названия которых мне хотелось бы скандировать вслух; и даже свет солнца проникает сюда через кружево листы, словно через мавританский узор предоконной решетки, повешенной на стену в соседней комнате. Он идет меж огромных клеток с птицами, меж хлопанья крыльев, меж горлинок, меж папоротников, чья трепетность подобна сердечной дрожи, меж злаков, которые прихотливей мыслей, меж растений в глиняных горшках разной величины, растений, как будто и знакомых, но при ближайшем рассмотрении оказывающихся другими; он шагает по мраморным плиткам, среди столов, линеек, угольников, листов белой бумаги, среди терракотовых фигурок, растрескавшихся тыкв и еще каких-то плодов без запаха и ощущает себя нарушителем порядка, словно человек, который проник в сознание другого и, не понимая закона, всем этим управляющего, все же догадывается об удивительной цельности этого мира. Армида или Матисс. Вот уже пять лет, как я блуждаю в очарованных садах.

При переезде мало что изменилось. В Вансе, где дом далеко не так величествен, как симиезская *Режина*¹, этот особый мир, открытый на реально существующий сад, на обычный сад, выкристаллизовался заново благодаря накоплению всевозможных вещей, живых цветов, воркующих птиц. Увидеть здесь вновь перед окном мавританскую решетку, словно отбрасывающую на весь этот реквизит узорный свет гарема. Вот оно, слово: это — гарем красок и форм, а Матисс, бледный, с аккуратно подстриженной бородой, в светлой шляпе, в почти белом костюме, словно облаченный в тени цветов, — султан этой вселенной, пронизанной голубиным трепетом. На большом столе теснятся бесчисленные вазы и бокалы, каждый — словно манок для натюрмор-та, и в них множество разных цветов, в которых недолго и заплутаться: на чем остановит взгляд этот одинокий человек, для чьих картин, развешанных по стенам, все это послужило натурой, человек, повелевающий порядком и мудростью этого мира?

¹ Матисс снял дом в Вансе и переселился туда в июне 1943 года. Совершенно очевидно, что этот кусок не мог быть написан одновременно с началом, которое я показывал художнику во время моего первого посещения виллы «Мечта», 1945.



Пейзаж, написанный на Таити. 1931

Есть некий единый настрой в отборе, в накоплении этих предметов. Нечего и пытаться перечислить все сокровища, собранные воедино волей художника, голова пойдет кругом. Когда находишь у живописца элементы одной, двух, десяти картин, которые стоят бок о бок в разных комбинациях, это не удивляет: но никак не ждешь, что перед тобой окажутся разом фигуранты тысячи опер, лес аксессуаров, годы изумления, сгруппированные как попало на тот случай, если мудрецу в светлых одеждах — он один и не улыбается — вздумается протянуть мечтательную руку к хрустальному бокалу или глиняному кувшину. Здесь я внезапно понимаю бесконечную сложность искушений художника. На миг в этой тишине, нарушаемой лишь воркованием и шорохом крыльев, передо мной приоткрывается необъятный роман*

* Вот я и проговорился! Слово *роман* написано тут без всякой задней мысли, еще до того, когда я надумал выдавать эту

неполную книгу за художественный вымысел — не мой, художника (1970).

жизни этого отшельника, в котором персонажей больше, чем во всех одиссеях мира.

Да, я застаю здесь Матисса в его высоком греженье. Но в греженье, где все реально, осязаемо, видимо, как сокровенность бытия. Греженье, все этапы которого представлены здесь, водружены на блюдца, на край камина, на стулья. В материализованном греженье, среди которого Матисс внезапно поднимает веки, только что казавшиеся такими тяжелыми, и обращает — на меня или на китайскую вазу? — прозрачность своих глаз.

Высокое греженье... Я хотел бы объяснить это словосочетание, не сводимое к его общепринятому значению. Слово *songerie* — *греженье* означает всего лишь череду сменяющихся грез, не знаю, включила ли его наконец Академия в свой словарь, но в 1862 году оно, хотя и попадалось в старинных текстах, не фигурировало в *Лексиконе французского языка, извлеченном из шестого, и последнего, издания словаря Академии Шарлем Нодье и Аккерманом**.

* Первоначально его не было и в словаре Литтре.

Нужно было дожидаться 1877 года, чтобы оно появилось там с определением: *с. ж. Состояние того, кто предается грезам...* (в качестве иллюстрации взят пример, датированный октябрём 1869 года, из *Ревю де дё монд*, за

подписью Андре Терье: *Эта музыка так хорошо баюкала мое греженье...*). До сих пор это слово во французских или иноязычных словарях толкуется только в значении снов наяву, или смутных мечтаний, английское *brown study*. (Примечание 1967.)

¹ У Даля: «греженья» — длит. действие или состояние по знач. гл. «грезить». — Прим. перев.

Слово это образовано по образу и подобию *reverie* — *мечтанье*, у которого есть древние патентные грамоты и которое, по определению Шарля Нодье, означает: *Состояние ума, охваченного смутными идеями и улыбчивыми или грустными мыслями, по воле которых он дает плыть воображению; химерическая, блаженная идея. Бред, вызванный горячкой, или результат этого бреда.* Заметьте, что при этом мечту Шарль Нодье определяет одним словом: *греза*, исходя из чего есть все основания рассматривать *греженье* и *мечтанье* как синонимы. Но есть в слове *songerie* некое эхо других французских слов — *tuilerie* (помещение, где выделывают черепицу), *orangerie* (помещение, где хранят апельсины), *menuiserie* (столярня и в то же время столярное ремесло), *gendarmarie* (одновременно и жандармский корпус и место, где размещены сии носители оружия) и т.д. Так почему бы не употреблять и слово *songerie* — *греженье* — как обозначение места, где творится греза, и в то же время ее арсенал? И будь то Симиез или Ванс, я подразумеваю именно это, когда говорю, что застиг Матисса в его высоком греженье. Отсюда видно, что я придаю грезам материальность, которой в них нет, если они всего лишь состояние ума, охваченного смутными идеями, улыбчивыми или грустными мыслями, химерическими идеями, если они всего лишь бред или порождение бреда. Ибо если черепица лежит штабелями в черепичной мастерской, а апельсины — рядами на складе апельсинов, то в греженье, о котором говорю я, грезы отнюдь не химеры, это предметы, меж которых блуждает грезящий, касается их, видит их, и не только он сам, но и мы с вами, попав в сады этой новой Армиды, мы

прикасаемся к вещественным грезам не поэта или романиста, но художника, мы видим наяву его невидимые грезы, с которыми, когда они воплотились в рисунки, картины, мы можем сравнить невидимую грезу. Так я сопоставляю предмет живописный с предметом сфотографированным.

И этот путь, это сравнение ведет нас вперед к познанию человека, как Петрарку по возвращении из Фуле; как путника в садах Армиды, наконец застигнутой врасплох в своей столярне за выделкой грез...

Воскресенье, апрель 42 (4.30 утра)*

* Воскресенье 5? Если это так, сеанс, о котором идет речь, должен был состояться 4 апреля.

Дорогой друг,

Вы позировали, как ангел, и все же Вы от меня все время ускользали. Сквозь экран того интереса, который Вы испытываете к моей работе, я мог только догадываться о Вас самом. Могу ли я просить Вас полностью уйти в себя на следующем сеансе, чтобы я видел Арагона в обычной обстановке.

Достаточно, чтобы Вы задумались о чем-нибудь важном для Вас. В надежде попасть к Арагону, когда он наедине с самим собой.

Сердечно жму руку.

Анри Матисс

И на полях он приписал:

Сердечная страсть открывается мне на лице.

Лицо не лжет: это зеркало сердца.

Итак, каждому свой черед. Если я пытался застичь Матисса в его грежение, он стремится увидеть меня в моем. Потому что каждый из нас схватился с портретом другого. Так что в апрельский понедельник, последовавший за этой запиской, плодом его ночных раздумий, Анри Матисс попросил меня сосредоточиться на *политике*, то есть на самом от него далеком. Мне это было совсем нетрудно—для этого имелись зловещие основания. Я ждал тогда друга, который так и не пришел. На рисунках, сделанных Матиссом в тот день, меня поражает собственная молоджавость—возвращенная мне молодость. Сердечная страсть...

В те дни я был объектом, как и все эти комнатные растения, раковины, кресла, горькие тыквы, вазы из грежения. Объектом, до смерти искушаемым соблазном шпионить за рисующей рукой. Сидя на внушающей робость дистанции—на расстоянии протянутой руки,—я видел Матисса, карандаш Матисса, который срывался с места, взлетал и падал, рисунок был траекторией. Я нашел у себя листок, исписанный им после прочтения рукописи *Матисс-ан-Франс*. Наверху:

Продолжение заметки на полях, стр. 23,—можете это использовать по собственному усмотрению.

Переписываю:

Когда я делаю мои рисунки — «Вариации», — путь, совершаемый моим карандашом на листе бумаги, в какой-то мере аналогичен движению человека, который нацупывает дорогу в темноте. Я хочу сказать, что в моей дороге нет ничего обусловленного заранее: я ведом, я не веду¹. Я иду от одной точки предмета, моей модели, к другой точке и неизменно вижу одну только точку, изолированную от других, к которым моему перу предстоит затем направиться. Не означает ли это, что меня направляет скорее внутренний порыв, переводимый мною по мере его формирования, чем то, что фиксирует вовне мой глаз, но что, однако, в этот момент значит для меня не больше, чем слабый² огонек в ночи, к которому я должен прежде всего направиться — чтобы потом, его достигнув, перенести уже внимание на другой огонек и пойти на него, всякий раз изобретая наново свою дорогу к цели. Дорога так интересна, — разве не она самое интересное в работе?

Так паук³ выбрасывает (или цепляет?) свою нить к выступу, который кажется ему самым подходящим, а уж от него — к другому, замеченному после, и так от точки к точке плетет паутину.

Что же касается работы над подготовительными рисунками, моими Темами, то ее механика мне еще не вполне ясна, потому что тут все гораздо сложнее и куда более преднамеренно. Это «куда более преднамеренно» является серьезным препятствием для четкого понимания того, что всего важнее, — потому что это «куда более преднамеренно» мешает инстинкту проявиться со всей очевидностью.

Оставим на ответственности Матисса эту концепцию. Не касаясь сравнительной ценности того, что «куда более преднамеренно», и того, что не столь преднамеренно, можно, во всяком случае, сделать вывод: у Матисса есть два разных приема рисования и, следовательно, две категории рисунков. Мой портрет, открывающий *Броселианду*, вне всяких сомнений, принадлежит ко второй категории — к *Темам*, где подход «куда более преднамерен». Таким образом, несколько «преднамеренных» рисунков — по одному на каждый день позирования — вызывают к жизни линейные рисунки типа *Вариации*, где инстинкт берет верх над намерением. Странное чувство испытываешь от сознания, что для этого человека, который вот здесь, перед тобой, вперился в тебя, ты всего лишь слабый огонек в ночи, к которому и т.д. ... Есть у меня еще одна заметка Матисса, сделанная им незадолго до предшествующей (она датирована на углке 17 — 18/3/42), где я читаю:

Укрывшись за своей безответственностью, я могу любить эти рисунки, изучать их; я жду, что они откроют мне что-то во мне самом. Я рассматриваю их как материализацию моего чувства.

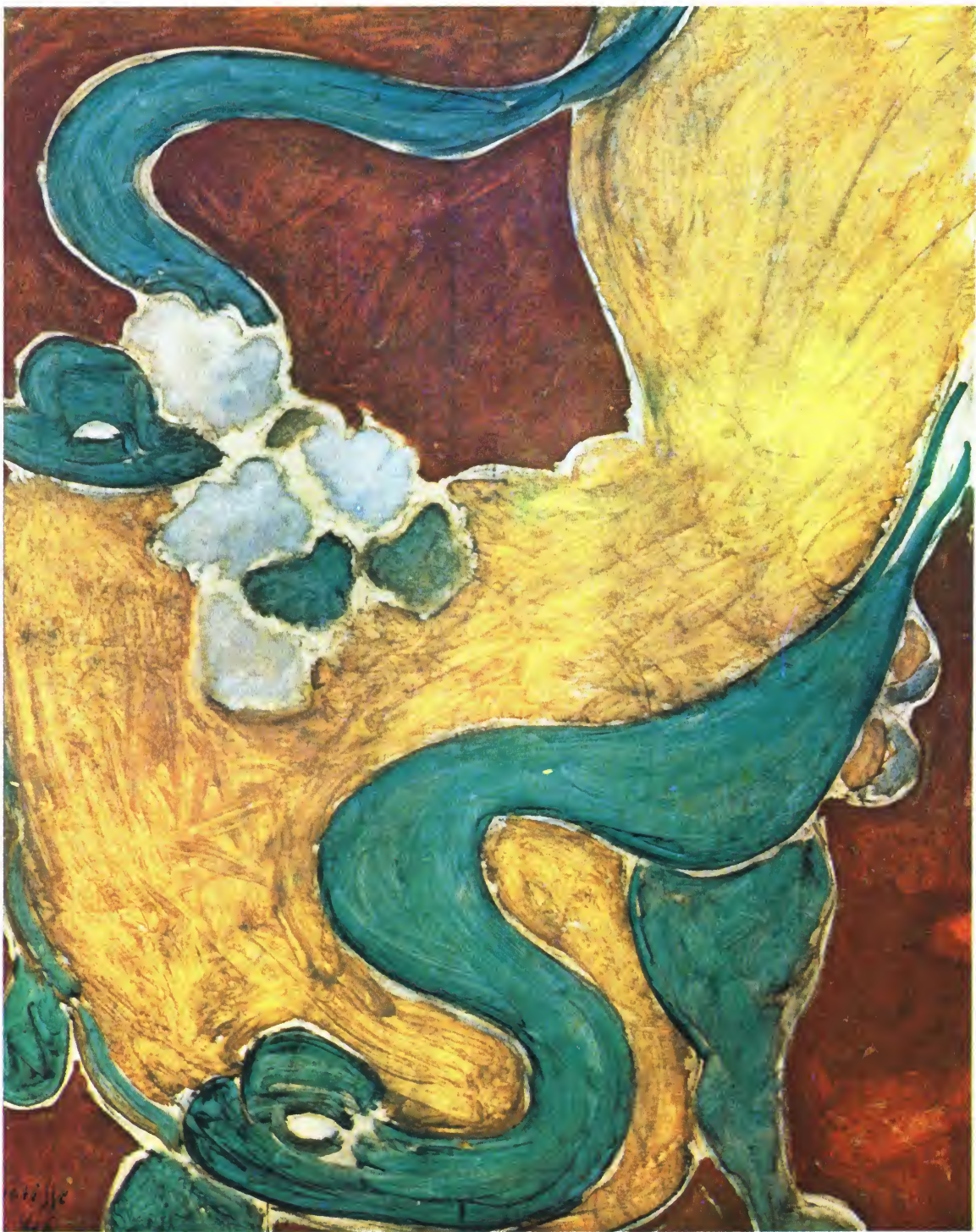
После слова *материализацию* Матисс добавил как *сотворение* меня самого, потом зачеркнул и написал *освещающую мой путь*.

Снова извечное возвращение из Фуле. Что постиг, что узнал там Петрарка, повидавший в Англии лишь скалистые берега, черные волны, землю, негостеприимно приемлющую зерно и не ведающую виноградников... Что вынес с Оркнейских островов Петрарка, если не то, что он узнал там о себе самом? И что надеется постичь Матисс в ничтожных предметах *внешнего* мира,

¹ Здесь пометка, зачеркнутые слова *Как паук не...*

² Матисс написал: *смутный*, но перечеркнул это.

³ *Арахнеида*, сказано у Ронсара — перечеркнуто.



Портрет кресла. Масло. 1946

вроде *Королевского табака* или вашего покорного слуги? Я жду, что они откроют мне что-то во мне самом..., и Петрарка: Я удовлетворюсь тем, что познаю себя.

На том же листочке от 17—18 марта 1942 года читаем другую заметку:

*Мне не верят, когда я заявляю, что сделал небольшой шаг вперед — это вызывает смех. Шаг вперед, я считаю, что сделал шаг вперед, когда отмечаю все более очевидный отрыв моей работы от ее опоры — модели. Мне хотелось бы в один прекрасный день обойтись вовсе без нее — не думаю, что это произойдет, так как я недостаточно развил в себе память форм. Будут ли мне всегда нужны формы? Вопрос скорее стоит о преодолении головокружения в полете. Я достаточно хорошо знаю, как сделано * человеческое тело. Цветок, если я не найду его ** в своей памяти, я могу и выдумать.*

* человек, зачеркнуто.

** Матисс написал в настоящем времени *нахожу*. Потом сверху приписал окончание будущего.

Этот текст драгоценен вдвойне: прежде всего, по нему видно, какую надежду в 1942 возлагал Матисс на свой огромный опыт в области рисунка — опыт, вынесенный из *Тем и Вариаций*: надежду обойтись без опоры на модель. Заметьте, что Матисс не говорит о том, чтобы обойтись вовсе без модели: модель как отправная точка — принцип, который он никогда не ставит под сомнение. Но, исходя из модели, он видит для себя шаг вперед в том, чтобы обойтись без *опоры* на нее и преодолеть головокружение в полете (то есть в момент, когда рисует)*:**

***На полях у этого и следующего за ним абзаца примечание А. М. к моему тексту: *Эта модель для меня трамплин — это дверь, которую я должен выломать, что-*

бы попасть в сад, где я один и где мне так хорошо — и даже модель существует лишь настолько, насколько она мне служит.

Второе положение, косвенно вытекающее из сказанного, как будто вступает с ним в противоречие. Матисс признается, что недостаточно развил в себе память форм, чтобы обойтись без модели, и, если он даже говорит о выдумывании цветка, имеется в виду вовсе не какой-нибудь фантастический цветок, но цветок, который может подсказать ему память.

Таким образом, *внешний мир*, будучи для него всего лишь слабым огоньком в ночи, все же точка отправления, когда он рисует, притом точка отправления, связующая художника с объектом его памяти, объектом реальным, изученным (я достаточно хорошо знаю, как сделано человеческое тело) и как бы обретаемым вновь через рисунок. Все это очень далеко от рисунка по наитию, в котором можно было бы видеть, руководствуясь одной фразой, вырванной из контекста, идеал устремлений Матисса. Под вопрос ставятся выразительные средства (*вопрос стоит скорее о преодолении головокружения в полете*), а не то, что выражено. То, что Матисс выражает, заключено в натуре, в натуре и в нем, в художнике, разумеется, в натуре, увиденной им: это не изобретение, помогающее забыть натуру, это изобретение, помогающее ее увидеть.

На том же листочке от 17—18/3/42 есть и третий фрагмент, отделенный от предыдущего знаком тире:

Если, во время работы над рисунками¹ по вдохновению, модель спросит меня, который час, и я обращу внимание на ее вопрос, я пропал, пропал рисунок. Во время работы другого рода, работы по изучению модели, я могу продолжать беседу на отвлеченные темы, не связанные непосредственно именно с этой работой. Если меня тут спрашивают, который час, я могу вернуться из иного мира².

Разграничение проведено совершенно четко: для Матисса существуют рисунки подготовительные и рисунки вдохновенные. Темы и Вариации. Отсюда, учитывая признание я недостаточны (чтобы обойтись без опоры на модель *) развил в себе память форм**, можно вывести, что тема— это этюд, цель

* Заметка А. М., карандашом, на полях у чтобы обойтись без модели (стертая и переписанная им самим чернилами): без присутствия модели (которая) идет в расчет не как возможность подучить сведения о ее конституции, но чтобы держать меня в состоянии возбуждения, в состоянии своего рода флирта, который завершается насилием. Насилием над кем? Над мной самим, над своего рода разнуженностью перед симпатичным объектом.

** Новая заметка карандашом А. М., переписанная чернилами и стоящая на полях над предыдущей: какая иллюзия, мне следовало бы написать=я не могу обойтись без опоры на модель, так как незадолго до того не размышлял перед предметами, ей подобными — того же порядка,— не «разрабатывал тему», как я выражаюсь.

которого развить память форм определенной модели ради последующей самозабвенной работы над рисунком по вдохновению в серии вариаций, ради возможности не прерывать линии, чтобы сверить ее с моделью, ради создания образа этой модели, свежезапечатленной памятью, избавляющей руку от сомнений. Как видите, речь здесь идет о совершенно ином вдохновении, совершенно ином инстинкте, нежели вдохновение и инстинкт, превозносимые недавно возникшими поэтическими школами, новации которых опираются на игру бессознательного, на неразличимость сна и яви, разума и безумья. Как видите, я не зря так настаивал на том, чтобы сообщить слову «грежение» материальность, не зря так подробно говорил о реальном существовании этого горшка с цветами, этого кресла, этого котелка, этого Королевского табака, о которых нам рассказывал Матисс. Поэтому-то я и хочу поместить рядом с картиной фотографию ее элементов.

И нет ничего удивительного, что, читая Петрарку, некоторые его современники и даже друзья выражали сомнение в реальном существовании Лауры. Например, Джакомо Колонна, епископ Ломбезский, обвиняет поэта в том, что тот выдумал свою Лауру от начала до конца, чтобы иметь предлог для стихов, за которые удостоился капиталийских лавров. Петрарка отвечает ему: «На что ты намекаешь? Будто я выдумал для себя это обманное имя Лаура, чтобы мне было о ком говорить и чтобы благодаря ей заговорили обо мне. И будто на самом деле у меня в душе одна Лаура—поэтические лавры, по коим, как свидетельствуют мои долгие и неустанные труды, я и вздыхаю; что же до Лауры,

¹ моментальными—зачеркнуто.

² На полях своего собственного текста А. М. поставил вопросительный знак перед я могу вернуться из иного мира, подчеркнув эти слова карандашом.

чье дыхание, чья красота якобы меня пленили, то она сотворена мною, как и эти лживые стихи, эти симулированные воздыхания. Да будет угодно небу, чтобы твоя шутка сбылась и чтобы это все оказалось лишь симуляцией, а не безумьем!..»¹

Даже когда Матисс предается своим рисункам по наитию, его вдохновение отнюдь не плод воображающей, абстрактной, оторванной от мира и от памяти мысли. Лаура всегда существует. В его сердце всегда есть реальный объект. И на какой бы дальний конец света его ни забросило в поисках забвения реальности, хоть на Таити, он вернется после этих поисков Фуле с ощущением, что даже на Островах* рисовать можно только кресло, обрести

* Заметка А. М., сделанная сразу чернилами, возможно при втором чтении, вслед за тем, как были обведены чернилами предыдущие заметки, сначала написанные карандашом: Итак, зная, что даже на Островах (говорил я), Матисс дополняет: может возникнуть потребность сосредоточиться на кресле из-за невозможности непосредственного контакта — переполнение — необъятная и столь новая природа — это нежное восхище-

ние переносится на привычный предмет, сообщает этому предмету интерес достаточный, чтобы излить на него то, чего не вмещает сердце (вместо то, чего не вмещает, Матисс сначала написал порыв, зачеркнул, потом зачеркнул стоявшее перед словом сердце прилагательное переполненное, возможно, вписанное между первой и окончательной редакцией, так же как и слова полное волнения, волнения, исчезнувшие из фразы).

можно только все ту же вечную Лауру — модель, тему, этюд, без которых нет вариаций, нет рисунков по наитию.

А если в самом деле Лауры не существовало? Если она была лишь плодом воображения, которому не нужна опора модели, если она была чистым творением Петрарки, Дульцинеей этого Дон Кихота? Но ведь и в основе Дульциinei — крестьянка, которую Хитроумный Гидальго только видел поиному, чем все остальные, которую он украшал, облагораживал, возвышал. У Дон Кихота тоже есть этот трамплин, эта начальная модель, и он как раз типичное воплощение духа, преодолевшего головокружение полета. Петрарке хотят отказать даже в этом, его хотят превратить в актера некой мистификации, вобравшей всю его жизнь. Не останавливает даже его письмо к Джакомо Колонне, уже процитированное мною, в котором сказано еще: *...Но, поверь мне, никому не дано симулировать с утра до вечера, не испытывая тягчайших мук. И подобные бесцельные муки, ради того только чтобы выдать себя за безумца, были бы чистым бредом. К тому же, даже точно рассчитав свое поведение, можно имитировать болезнь, но не подлинную бледность. А тебе ведь известна моя бледность, мои муки...*

Нет сомнения, что, если Лауры не существовало, человечество никогда не производило на свет существа более порочного, более лукавого, чем Петрарка: мысль наша не в силах вообразить бездонного провала, образуемого этим отсутствием, хуже чем отсутствием — несуществованием возлюбленной. Серьезные историки отвергают эту гипотезу извращенности, она не что иное, как клевета на человеческую природу, большая фантазия людей неуравновешенных, склонных замарать гения в тине собственной неполноценности. Что

¹ Декабрь 1334.

останется от самых прекрасных стихов Петрарки, спрашиваю я вас, если Лаура не существовала, если Лаура не была для них *поводом*? Чистая поэзия, как принято ныне выражаться, чтобы найти извинение лжи: нет, отвратительные ужимки! Я пойду даже дальше: эти стихи перестали бы быть прекрасными. Они сделались бы *нечистыми*.

Я не исключаю, что, будь у нас фотография Лауры де Нов, образ этой дамы, созданный Петраркой, показался бы нам совсем непохожим — отталкиваясь от этой модели, певчая птица пустилась в свободный полет, и в том смысле, в каком обычно понимают реализм, у нее, возможно, вовсе не было головокружения... но, как бы там ни было, пела она от истинной любви к реальной Лауре, и именно в этом ценность ее пения. В том образе Лауры, который создан Петраркой и который вы можете сколько угодно критиковать, он по этому поводу объяснился раз и навсегда¹.

*Ivi è'l mio cor, et quella chè'l m'invola:
Qui veder puoi l'immagine mia sola.*

(Там мое сердце и та, что его похитила: Здесь я нахожу только образ, который я сам себе создал...)

Это, разумеется, говорит Матисс: а похитили его сердце — венецианское кресло или веточка плюща, пустившая корешки, бронзовый кувшинчик или цветастая драпировка.

Раз уж мы попали в сады Армиды, в мир Матисса, самое время обозреть его и отметить одну его особенность: этот мир населен вещами, отбিরавшимися на протяжении долгих лет ради их собственной красоты, главное, ради их формы, чем-то напоминающей изгиб женской шеи, он населен предметами, как правило уже подвергшимися обработке, несущими на себе клеймо человека и человеческого стремления к красоте*.

* Изгиб шеи... Всю свою жизнь Матисс выбирал моделью женщин с припухшей шеей. В этом выборе, навязчиво возвращающем нас к госпоже де Сеннон, увиденной глазами Энгра, женщина не просто природный объект: она уже разработана художником.

Я пока оставляю без заключения эти следующие одна за другой заметки, рассчитывая к ним

вернуться в отдельном тексте (1967).

Я ждал 1969 года, чтобы высказать то, что в разных местах этой книги, из-за Матисса и из-за меня самого, звучит намеком, раздражающим меня самого. Я явно повторяюсь, как это видно по тексту и примечаниям несколько выше, но да будет мне позволено в словесности то, что никого не удивляет у музыкантов (1970).

Существует два рода художников: одни творят красоту из чего попало — подбирают вульгарные, бесформенные, жалкие вещи и преображают их, даруя им права гражданства в высшем мире искусства и поэзии. Это они первыми придумали сделать героем картины яблоко или, позднее, пачку табака. А другие... другие избирают из всех бокалов бокал самый совершенный, граненый, как бриллиант чистейшего рисунка... Они окружают себя предметами-ключами этого высшего мира, они преображают этот высший

¹ Канцона 17.

мир, отталкиваясь от результата мечтаний других людей, они продолжают начатое за много поколений до них дело восхождения человечества.

Можно, разумеется, отдавать предпочтение, считать идеалом первых или вторых, но я выбирать отказываюсь. Различны тут средства, не цель. Матисс довел до совершенства, до головокружительной высоты второй метод. Вот почему узкие сторонники первого, те, кто преображает грязь в золото, те, кого я назвал бы алхимиками современной красоты, склонны обвинять Матисса в том, что он живописец роскоши в мире, где царит нищета. И он в самом деле таков*. Живописец блаженства в мире, где существует страдание.

* Я нахожу здесь заметку Матисса, сделанную карандашом во время чтения, а потом обведенную чернилами. Если кинуть взгляд в *Похвальное слово Роскоши*, которое помещено дальше и которое я давал читать А. М., думаю, в январе 1946 г., тотчас после его написания, можно констатировать, что Матисс, в сущности, ответил Барру уже восемью годами раньше, написав для меня об идее роскоши следующее:

Моя роскошь? Разве она не передается другим, будучи благом, которое стоит выше денег и доступно каждому,—оно дается особым уме-

нием любить, одевать или раздевать любимую женщину всей чистотой своей любви, без всякой показухи, без напыщенности.

Пусть читатель извинит меня: этой заметке, возможно, место не здесь, а в постскрипуме к *Похвальному слову*. Да, разумеется, но написал-то эти слова Матисс здесь. Прошу прощения за хождение взад вперед, к которому я вас вынуждаю, но эта книга читается иначе, чем все другие: следует беспрестанно прерывать чтение и листать ее в поисках своего рода зеркала, отражающего прочитанное в другом месте.

И света — в мире, терзаемом мраком. Все так. Нужно привыкнуть к мысли, что Матисс пишет, чтобы украсить. Я не утверждаю, что в этом единственный смысл живописи. Но и в этом есть свой смысл. Я упоминал уже о его словах: *Нужно ведь обороняться*, когда говорил, что чем больше он старел, чем хуже становилось его здоровье — тем светозарнее, радостнее становилась его живопись. Я повторяю здесь вновь эти слова. Ничто, никто не отстоит дальше от экзистенциализма, чем Анри Матисс. Это ни в коей мере не может, не должно быть понято как противопоставление — в моих устах неожиданное — реализму. Но я предпочитаю тех, кто украшает, тем, кто просто уродует (это не относится к художникам первого типа, которые тоже украшают или, скорее, облагораживают то, что пишут). И есть для меня что-то пьянящее в том, что Матисс был и остается на склоне лет художником вечной надежды**.

** Не следует принимать вышеизложенное за апологию лакировки¹, как выражаются русские, — лакировки или приукрашивания действительности. Я писал это с полным простодушием: я видел только, что Матисс пишет красиво не для того, чтобы

понравиться сильным мира сего, не для того, чтобы услужить им, а для себя, это глубокая доброта, отбирающая, что именно следует озарить своим светом для грядущего. Матисс не льстит: он видит красоту. В этом смысле она реальна. (Примечание 1967.)

¹ По-русски в тексте.—
Прим. перев.

Чтобы читатель понял меня правильно, я отошлю его к одной картине Матисса, которая иллюстрирует, которая освещает особенно ярко то, о чем я



Портрет Шарля Орлеанского. Сепия

говорю. Это очень простая картина: натюрморт — ваза с цветами и фрукты на выступе камина, сложенного из розового кирпича¹, на фоне того же розового тона, что и передок камина, но этот фон украшен крупными лилиями, которые словно нарисованы китайской тушью. Я уже говорил о тайне полотна, написанного с венецианского кресла². Этот натюрморт — другой пример тайны того же типа. Почти невозможно сказать словами, в чем заключается красота этой композиции. На сей раз тайна на ярком свете. Перед нами одна из самых невероятных удач живописи — из наименее осязаемых и совершенно бесспорных. У этой истории три этапа: *Суд над герцогом Алансонским в 1458 году* Жана Фуке, *Натюрморт*, белое на белом, Шардена, *Натюрморт с лилиями* Анри Матисса³. Здесь вся история французской живописи, я почти готов сказать: здесь — вся история Франции.

Не подлежит сомнению, что рождение этой картины связано с тем, что владело тогда Матиссом, обдумывавшим иллюстрации к стихам Шарля Орлеанского. Он еще не закончил Ронсара, собирался заняться Бодлером, но его увлек Шарль Орлеанский. Я в тот период часто встречался с художником. Он работал над этой книгой с одержимостью, которую вкладывает всегда в свою работу, и только несовершенство современной техники не позволяет нам по сегодняшний день увидеть реализацию этого эксперимента Анри Матисса.

(*Сначала я написал*: Он работал над этой книгой с одержимостью, которую вкладывает всегда в свою работу, но потом от нее отказался, она не удалась... *Читая машинописный экземпляр моего текста, Анри Матисс зачеркнул карандашом слова* от нее отказался *и написал над ними чернилами*: только отложил, имея в виду эксперимент. *Тут же, на полях, он своей рукой дал следующее пояснение к этой, столь любимой мною картине*: это удачный перевод чувства любви, галлюцинации, вызванной несколькими вещами. Эта галлюцинация, как ни банальны такие слова, и есть любовь, своей красноречивостью она обязана искренности передачи эмоции — соединению воедино предмета и его отражения и средств художника (смотри предисловие к «Пьеру и Жану», Мопассан).

А рядом со словами она не удалась карандашом:

Иллюстрации уже давным-давно закончены. Дрэжер уже немало поработал над их репродуцированием. Но оттиски всякий раз оказывались неудовлетворительными, ибо цветовые соотношения и предъявляемые ими требования слишком тонки. Я ищу возможность передать их, не жертвуя слишком многим.

Я выправил мой текст в соответствии с этими заметками. Шарль Орлеанский позднее все-таки вышел в свет. Полотно, о котором я говорю, было порождено работой над этой книгой, оно ее итог и в то же время выход за пределы всей французской традиции.

Нужна немалая отвага, чтобы ввести в живопись прозаический предмет, никогда до того в ней не фигурировавший, вроде, например, груши, которую предшественники Гюго приняли бы только в виде «продолговатого золотого

¹ На мраморной столешнице песочного цвета. Камин был сложен по указаниям Матисса. Розовый фон — джутовый холст. Это картина, известная под названием *Натюрморт с лимонами, фон в лилиях* (1943).

² См. выше *Матисс-ан-Франс* (стр. 80), примечание на полях в последний час, и в этом тексте.

³ Март 1943. Я увидел эту картину только в Вансе в 1945 году.

плода». Но не меньше отваги требуется для того, чтобы в наши дни усеять фон натюрморта крупными лилиями. Цветок лилии*—эквивалент тех, уже

* Ну вот, не хватало только вмешательства орфографии. Я писал, как положено *fleur de lis*, и вдруг неведомо откуда вылез у. В наши дни возникла тенденция эллинизировать этот цветок как в геральдике, так и в ботанике. Что это? Недостаток культуры, ошибка, язык выскочек? Но мы встречаем эту греческую букву в старых текстах, и нет никаких доказательств, что за это отвечает переписчик. Мне самому больше нравится *lis*, лилия в одеянии без причуд, словно хорошо умытое лицо в своей природной чистоте. Однако лилея — *lys* расцвела особенно пышным цветом в поэзии времен символизма, приняв и закрепив за собой это

описательное обличье, сообщаемое ее физиономии типографским знаком у. Я оставляю ей здесь эту орфографию — прерафаэлитскую или в стиле модерна, — грядущие реформаторы (я не без дрожи ожидаю, как разгуляется их секира во французской письменности) в два счета опциплют эти опадающие лепестки. Мне кажется, однако, что двойное написание *lis* и *lys* позволяет тому, кто понимает в этом толк, сказать разные вещи. Что поделаешь? Для меня знаки, которые Матисс¹ выписал китайской тушью на розовом фоне, это у обоёв. Возможно, против вкуса и рассудка. Но что за дело грезам до вкуса или рассудка?

обработанных ранее предметов, о которых я только что говорил, он несет на себе клеймо человека, его стремление к красоте. Цветок лилии — условный знак, идеализация наконечника копья, которым короли второй династии обозначали на своем знамени армии, вставшие под это знамя; *fleur de lis* или *fleur de lys* — цветок лилии или цветок лилеи — возник в результате странных словесных метаморфоз из *fer de lance* (наконечник копья): так этот цветок — одно из самых чистых творений природы — стал символом Франции. Сегодня, однако, королевское величие столь же нам безразлично, сколь было оно чуждо нашим мечтаньям о Франции в дни страданий и унижения нашей отчизны, когда Матисс писал это французское великолепие. Глядя на картину, нельзя не вспомнить о том, что она была написана именно тогда, что здесь Матисс по-своему, своими живописными средствами возглашал свой протест или, точнее, возглашал свое утверждение французской надежды; и разве поэзия Шарля Орлеанского не была в первую очередь поэзией плена, отлучения от Франции, разве не несла она в себе всей совокупности чувств, связанных с изгнанием, отражая тем самым переживания многих из нас в ту пору? Разумеется, мы в тогдашней Ницце чувствовали по-иному, чем он, но разве не было тут аналогий? Не знаю, до какой степени Матисс осознавал все это, когда принял решение иллюстрировать Шарля Орлеанского; но в результате осталось это полотно, это великолепие. Эта спокойная декларация французских принципов**.

Ах, чего только нет в садах Армиды!

** Я написал сначала здесь: *Иллюстрированного Шарля Орлеанского нет; но в результате осталось это полотно...* Потом, как ви-

дите, поправил. Матисс на полях у последних строк прокомментировал: *Очень хорошо. Но это основано на ошибке, как указывает пре-*

¹ Матисс, впрочем, так и написал: *Nature-morte aux citrons, fond fleurdelysé...* — с у.

дыдущая заметка на полях. Тысяча извинений!

Я почти не смею объяснить здесь мою привязанность к этой картине одним личным воспоминанием: но я и вправду написал в одиннадцать лет (в 1908, с вашего разрешения) пятиактную пьесу в

стихах под названием *Заложник*, героем которой был Шарль, заложник англичан в эпоху английской оккупации Франции. Не исключено, что я находил в этой картине свою детскую грезу, химеру, миф (1969).

О Вольтере-поэте наговорили слишком много дурного; и напрасно дитя Мюссе, уступая моде и вкусам тогдашнего общества, разит Вольтера инвективами в *Ролла*, я вовсе не убежден, что он создал бы без него свои *Ночи*:

Лукавый Как угнал у нас стада,
А бог лесов в рожок наигрывал тогда,
И не прервал он сладостной игры.
Сколь счастлив тот, кому до старческой поры
Искусство дарит пышные дары.
Он презирает фальшь. Тоску и горечь скрыв,
Над всем смеется, все прощает миру,
Хладящей рукой перебирая лиру.

Но по правде говоря (последнего стиха достаточно, чтобы объяснить тайное отцовство, о котором я говорю), у меня на уме вовсе не реабилитация Вольтера-поэта. Меня заставили о нем вспомнить строки:

Лукавый Как угнал у нас стада,
А бог лесов в рожок наигрывал тогда,
И не прервал он сладостной игры...

которые выглядят естественным комментарием к *Натюрморту с лилиями*. А также этот образ юной ясности в преклонные лета, лучший пример которой — Анри Матисс.

Тот, кто видел его в Симиэзе, в Вансе и в прошлом году в Париже, сохранит прежде всего чувство удивления, восхищения этим поразительным человеком, неиссякаемостью потока его мыслей, разнообразием его интересов, страстностью его увлечений. Этот человек ничего не делает наполовину*:

* Этот текст был написан в настоящем времени еще при жизни Матисса, и сейчас (долгой послематиссовой ночью) я не изменю этого времени, я оставляю его не без внутренней дрожи, словно нож, вонзенный в сердце и там позабытый, но вот кто-то коснулся его (касается его), проходя мимо... Из этих слов (и из упоминания года, когда А. М. был

в Париже) видно, что, во всяком случае, начиная с этого абзаца, мы уже подошли к лету или осени 1946. Мне кажется, что тогда я снова взялся, чтобы довести его до конца, за этот текст, прерванный там, где стоит предыдущая звездочка, то есть перед словами *о Вольтере-поэте наговорили слишком много дурного...* Конец текста написан почти залпом.

я, например, видел, как он ночи напролет рисовал буквы, в семьдесят шесть лет заново постигая азбуку. Я видел, как он заполняет тетради листвою. Я видел его в полном смысле слова одержимым Бодлером или Ронсаром, душой и телом предавшимся гиацинтам, которые раздобыть в тот год можно было

¹ Перевод Е. Гулыги.

только чудом, потому что во Франции их не «производили», а выписать из Голландии нечего было и думать... Я видел, как он изобретал новую игру, вырезая из бумаги, игру, породившую впоследствии серию наклеек на тему цирка... Я видел, как он приспособливал эту игру для украшения своей комнаты, испещряя стены птицами, медузами, колеблющимися водорослями... Я видел, как он перешел от этой забавы, заполнявшей бессонные ночи, к практическому применению аппликаций и сделал макет ковра для мануфактуры Гобеленов... И как он переходил от одного поэта к другому... находя в стихах трамплин мечтаний, относясь к стихам с той же любовью, что и к вещам... Опора на модель: весь вопрос в том, чтобы взлететь и преодолеть головокружение полета.

Я полагаю, что могу теперь обобщить все вытекающее из предыдущего абзаца: искусство Матисса никогда не обходится без натуры, оно от натуры отталкивается. Вот почему я могу сказать, что в основе рисунка или картины могут лежать поэтические строки, подобно цветку или женщине, но что столь же истинно и обратное: Матисс относится к женщине, к цветку, к какой-нибудь вещи, как к стихам. И чтобы меня лучше поняли, скажу еще по-иному: Матисс иллюстрирует предмет, цветок, женщину, стихи же он *живописует* (а не иллюстрирует).

Это позволяет несколько лучше понять мир Матисса. Как я уже говорил, сравнивая два типа художников, различаемые мною, Матисс окружает себя предметами-ключами, которые открывают ему путь к овладению высшим

Палитра объектов. Фотография, сделанная по просьбе Л. Арагона и посланная ему Матиссом 12 июля 1946



миром поэзии и искусства, и на этом пути он опирается на вещи, нередко уже обработанные ранее мечтаниями других людей... и на свое давнее знание этих вещей... Он отталкивается от объектов, которые красивы уже сами по себе, тщательно их отбирая, как отбирает стихи поэтов. Но написанное им — по ту сторону вещей. Он пишет именно эти вещи, эти стихи, но его полет не пресекается на них, он отталкивается от этих предметов, от этих стихов и летит дальше. От юной турчанки, которая так долго служила ему моделью в Симиезе, или от Бодлера, или от Шарля Орлеанского, или от Ронсара.

Здесь я ощущаю укор совести: поскольку многое из того, что я тут говорю, опирается на опыт моментальных рисунков, рисунков по наитию — *Вариаций* Матисса, — можно заключить, несмотря на четкое разграничение, проводимое самим Матиссом между *Вариациями* и *Темами*, что все это вытекает только из этого опыта, что именно этот эксперимент — ключ ко всему творчеству Анри Матисса. По правде говоря, это лишь одно из его ответвлений, просто механика рисующей мысли здесь особенно наглядна. И чтобы поставить все на свои места, я процитирую записку от февраля 1942 года, посланную мне художником в день, когда его рассердила некая критическая статья в журнале. *В противоположность рисунку Прихлебателя**, — писал он мне, именуя так одного художника, которого недолюбли-

* Почему не назвать его теперь? А.М. именовал так Рауля Дюфи. Может, и несправедливо. Но разве не обвинял он этого художника в том, что какой бы гайной он, Матисс, ни окружал выбор им какого-нибудь дома, где он хотел бы поработать в

одиночестве, тотчас появлялся Дюфи и снимал соседний дом, чтобы даже из своего окна видеть тот же пейзаж, что и Матисс, который пишет из своего? (1967)

вал, — для меня моментальный рисунок отнюдь не коронный номер. Это всего лишь кинолента чреды видений, непрерывно возникающих у меня, когда я погружен в работу; череда образов, которая сама по себе только производное ряда конкретных переосмыслений, непрерывно набегающих в тишине и вытекающих одно из другого. Мне внезапно приходит на ум сравнение с утренней ласточкой — как бы там ни было, но, начав с чуть слышной трели, я хотел бы закончить мощным пением органа.

И я скажу, что мир моделей Матисса — будущее, возмещаемое ласточками, но песнь чарователя ласточек вырывается за пределы их утреннего пения — это симфония полуденного света.

...Мир моделей Матисса... Матисс сам приоткрыл мне его: я нахожу фотографию, которую он счел нужным мне послать, когда я писал *Высокое срежение*.

На оборотной стороне фотографии Матисс написал для меня: «Предметы, служившие мне на протяжении почти всей моей жизни» **.

** Все, о чем рассказано далее, если я не оговариваю этого особо, происходит в Вансе, то есть, естественно, после июня 1943, скорее даже в 1945 или 1946 году.

Но написано это в 1946 году: впрочем, фотография, о которой идет речь, была в пакете, приложенном к письму от 12 июля 1946 года.

Это группа преданных слуг, снятая, как на школьной фотографии — в три ряда, один за другим, старшие стоят сзади, некоторые на ступенях лестницы, чтобы не заслонять младших.



Действие I. Матисс за работой

Компотницы, горшочки с ручками, цветочные вазы, стеклянные и хрустальные бокалы, масленка с крышкой, бронзовые, фарфоровые, опалиновые, фаянсовые сосуды, маленький ларец, персидский столик с китайской вазой... Белая ваза, позировавшая для *Тем и Вариаций* с веточкой плюща, теперь надела шляпу из нарциссов, в двух горшках какие-то растения с крупными листьями, в одной из компотниц яблоко, в первом ряду чайная чашечка с красно-синим узором, она кажется совсем крошкой между граненым бокалом и конфетницей, сбоку на первом плане *Королевский табак*, за ним опалиновая вазочка с ее плоеным, белым в золоте воротничком подчеркивает благородство формы притиснутого к оплетенной соломой бутылке глиняного кувшина, в который воткнута веточка в зеленой паутине листы.

Всего тут тридцать девять предметов, включая столик, статуэтку из охряной глины (сидящая женщина с правой ступней на левом колене, левой рукой на правом виске)¹, которая стоит на возвышении в последнем ряду между нарциссами и листьями. У всего этого обслуживающего персонала, от кофейника с деревянной ручкой до оловянного кувшинчика, о котором я уже не раз говорил и буду говорить еще, от простого граненого стакана на противоположном к *Королевскому табаку* фланге до надтреснутого фарфорового кувшина с его цветочным узором, стоящего рядом с компотницей на ножке, вид совершенно такой же принужденный, как у воспитанников выпускного

¹ Работа скульптора Лорана. Она была куплена Матиссом (в 39 или 40), якобы для одного любителя. Скульптору тогда приходилось туго. (Примечание 1969.)

класса, которых старший надзиратель потревожил призывом сниматься в момент, когда они гоняли мяч: внимание, не двигайтесь!

Предметы, служившие мне на протяжении почти всей моей жизни!

Есть в этом что-то ностальгическое. Но в конце концов они были вознаграждены: и вот они собраны в милую группу. Пройдет время, и о бокале богемского стекла, стоящем здесь посредине, или о лакированной шкатулке скажут: что ж, они служили Матиссу верой и правдой почти всю его жизнь... По большей части это предметы, которые легко бьются; Матисс их хорошо сохранил, он был им добрым хозяином, работать на него было одно удовольствие. Впрочем, вся эта бравая утварь всегда позировала ему без усталости. Стоило образоваться дыре при той или иной расстановке моделей, стоило чему-то незаладиться — все они наперебой предлагали свои услуги, чтобы пополнить натюрморт, послужить пятном, подать цветы. Это не вполне то, что я назвал *палитрой объектов*: или, во всяком случае, это только одна из палитр объектов, далеко не полная. Несколько слов Матисса на оборотной стороне этой групповой фотографии немало говорят о том, что не может быть описано: о мечтаньях, предшествующих картине, о том, каким образом осуществляется выбор в этом, как я его назвал, гареме.

И вот они послушно замерли перед объективом; но стоит художнику их отпустить, они мигом разбегутся во все стороны, как бильярдные шары по сукну, перегруппируются, и пошли салки, жмурки, чехарда, возникнут новые гармонические сочетания, весь этот мир реквизита оживет, покорный воле, которая его здесь соединила.

Глядя на них, я понимаю, что понятие *палитры* порочно. Разве назовешь *палитрой* набор шахматных фигур? А я меж тем вижу, как колеблется рука Матисса — что двинет он вперед: туру (*Королевский табак*) или ферзя (статуэтку), а может, белого слона (с его нарциссами), если не черного (оловянный кувшинчик с годронами)? Шахматные фигуры — это не краски, которыми пишется партия, скорее это слова выстраиваемого предложения, мысли, ведущей к открытию. Вот оно: это следовало бы назвать словарем объектов*. Такого рода свой словарь есть и у каждого поэта: ночь, небо, звёзды, роза, кровь, сердце, аромат...

* А картину — шахматной партией.

Знак траура по мне — полынь и маки с поля,
Сирень апрельская, цветок любимый мой,
На сердце всю весну храни букет сухой,
Прошу — одну весну! Моя священна воля.^{1**}

** Г-жа Деборд-Вальмор — *Элегии*; здесь нужна была бы цитата из Пьера Реверди, более других живописца среди поэтов нашего времени, чья поэтическая изобретательность так

же отталкивается от палитры слов — ветер, окно, стол, жалюзи, ночь... но это потребовало бы обширного этюда о поэзии Реверди, а я стараюсь здесь не отклоняться от Матисса (1959).

Я думаю, что этот букет составлялся по тем же законам, которыми обусловили сближение большой раковины — ее нет на фотографии, — оловянный

¹ Перевод Н. Кузнецовой.

ного кувшинчика и котелка на *Натюрморте с магнолией*, том самом, что впоследствии попадет в Лувр. И кто может сказать, с чего начала свой отбор Вальмор — с мака, апрельской сирени или полыни?

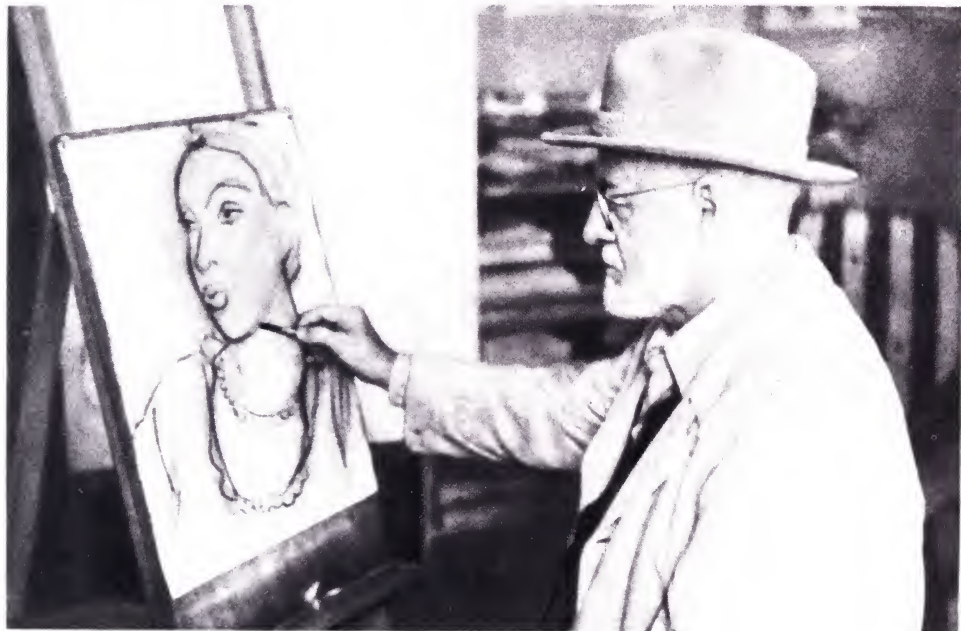
В тот же день, когда была сфотографирована большая группа старых слуг, было сделано еще несколько снимков — они передо мной, — которые приоткрывают задние мысли художника о его рабах: есть здесь угол стола перед клеткой с голубями, камин в стиле Людовика XV и книжные полки, где видно, что в бокалах и кувшинах сначала были цветы *. На камине и полках нет ни

* В них всегда стояли цветы соответствующей поры года. И только перед тем, как сделать для меня эти фотографии, их опусто-

шили для того, по словам Лидии, чтобы они предстали перед вами в своей обнаженной индивидуальности.

большой раковины из *Натюрморта с магнолией*, ни еловых шишек — им не хватает выслуги лет. На стене несколько картин... Но еще лучше тайна подбора приоткрывается на другом снимке, сделанном с большого расстояния и несколько сбоку, он охватывает, таким образом, пространство влево от камина, вплоть до зеркала на боковой стене — в зеркале виден комод с выставленными в ряд на мраморной столешнице кувшином с нарциссами, горшком с паутинообразными листьями, маленькой китайской вазой, компотницей... короче, подготовленной для фотографирования выставки предметов, которую потом разрознят, чтобы присовокупить к ним стол и комод. В зеркале, в глубине комнаты, через открытую дверь... но это еще яснее на третьем снимке, сделанном прямо в зеркало, где нет ни стола, ни комода,

Конец действия III



только угол камина, три картины над ним на стене: угол стола, уставленного вазами и цветами, виден здесь только в зеркале, за ним — кусок комнаты с фотографическим аппаратом в момент съемки, а на стене — рисунок и первые опыты аппликаций (это очень важно отметить, потому что листья и кораллы, вырезанные из бумаги, которые мы найдем позже на монпарнасских стенах и на сине-белом ковре Гобеленов осени 1946, начали, значит, появляться не в часы бессонницы на бульваре Монпарнас в Париже, а уже раньше — в Вансе; следовательно, это уже давняя история, и увлечение ими овладело художником, когда он создавал *Джаз*, не исключено, что перед нами здесь одна из аппликаций, не вошедших в альбом).

Особый интерес этого снимка в том, что в самой глубине — если пройти мимо уже известного нам низкого полосатого кресла с подушкой, над которым на гвозде висит одежда, белая блуза, и попасть в следующую комнату, где Матисс (он стоит к нам спиной, в темном пиджаке, в шляпе) рисует портрет замечательно красивой негритянки с Гаити*, бесчисленные рисунки с

* В Вансе... *Гаити* — уточнение 1967 года. Это тоже одна из де Сеннон.

которой он делал в Вансе, — можно увидеть и ее: она сидит на положенном модели расстоянии от художника, у стены под картинами Матисса, в том числе и под полотном *Накидка*. А под потолком подвешен, очевидно, пук омеи.

Я называю *Накидкой* картину, где смуглая женщина** раскинулась в

** *Накидка* написана в 1946 году, то есть в Вансе. Женщина, изображенная на этом холсте, — конголезка, та же, что и на картинах *Дама в белом платье* и *Азия*, написанных также в 1946.

Этому предшествовала *Молодая девушка в белом на шезлонге*, для которой позировала ванская модель. *Накидка* 1946 года — та самая картина, что фигурирует в фильме, речь о котором ниже.

кресле на накидке, подбитой мехом белого тибетского барса, высшее, быть может, воплощение вкуса художника. Мы встречаем ее на многих картинах. Она заслуживает отдельной книги.

Мне трудно перенестись единым махом в глубину зеркала, туда, где происходит сцена с портретом; у меня по меньшей мере двадцать две фотографии этой сцены.

На первой серии из семи снимков Матисс в светлом пальто, на нем шляпа. На протяжении всех двадцати двух снимков он занят все тем же рисунком. Только на одном из них модель справа, а художник слева — это первая фотография; лицо на портрете едва намечено, замечательно красивая негритянка улыбается. Затем аппарат поворачивается, на лице модели извечная африканская ностальгия, мы видим модель слева, художника справа... но ведь на первом снимке Матисс рисует левой рукой! Это перевернутая фотография, снятая в зеркале (или напечатанная наоборот, что одно и то же). Теперь мы следим непосредственно за движением линии, уголь рисует лоб, поднимаясь вверх, потом снова берется за правый глаз... На этот раз модель — что он ей сказал? — опять улыбается, Матисс принялся за блузку... модель хохочет во весь рот, у блузки вокруг выреза уже появился воланчик... потом модель снова грустнеет, а Матисс считает рисунок

оконченным. Шесть других карточек сделаны уже во время другого сеанса, их можно отнести к той же серии, если руководствоваться тем, как одет художник, и тем, что именно он рисует. Мы в той комнате, где возле окна стоит круглый столик, на нем явно натюрморт, описанный ранее (только в романтической вазе уже нет цветов), рядом венецианское кресло. Я не вижу кресла перед большим куском цветастой материи, но каллы выступают над рукой художника, между ним и моделью. Модель задумчиво уставилась куда-то. Художник снят с другой стороны, его уголь на правом глазе рисунка, в глубине — полосатое кресло с подушкой, висящая одежда, комод, где поблескивают верные слуги.

Сеанс окончен, Матисс рассматривает свою работу — заинтересованно, потом с улыбкой, потом рассеянно, потом отворачивается, глядит куда-то в другую сторону, возможно, позирует по просьбе фотографа: он сидит вполоборота, а за ним угадывается венецианское кресло (вы помните — юный безумец...), я вижу каллы, край раковины-спинки венецианского кресла.

Третья серия: Матисс снял пальто (тем хуже для Шарля Орлеанского, здесь он действительно в домашнем халате) и надел длинную белую блузу; вот он крупным планом, со спины, его голова и плечи отчасти заслоняют рисунок, виден только глаз, рука ведет уголь вдоль шеи (я позабыл сказать, что этот рисунок углем принадлежит к типу «тема», а не к типу «вариация»*), и

* Здесь «вариации» — это серия офортов, сделанных для фронтисписа к *Бодлеру*. Не было возможности сфотографировать Матисса в момент, когда он предавался «вариациям» в подлинном смысле слова: малейшее дви-

жение фотографа помешало бы ему, вывело из себя, все полетело бы к черту. Для гравюр этюд, заменяющий «тему», делался иногда на самой гравировальной доске белой гуашью.

женщина — за шляпой — с ее блузкой, колье, с ее взглядом, устремленным вдаль, кажется рисунком на ткани. Внимание концентрируется на рисующей руке: правый глаз на рисунке уже широко раскрылся, уголь уточняет нижнюю губу. Еще три позы: Матисс ретуширует что-то на рисунке, в углублении у правого плеча, сравнивает пропорции плеч. Сначала мы видели модель, теперь видим одного Матисса, перед полосатым креслом, в профиль, поправляющим линию подбородка. Рисунок уже сделан полностью, вплоть до колье. Мы обращаем особое внимание на таитянскую соломку, которой украшена вместо ленты фетровая шляпа художника.

У меня остается еще фотография, сделанная явно** в другой день: Матисс

** Начиная отсюда, некоторые уточнения по поводу моделей внесены в 1967 году.

в темном пиджаке, на голове у него клетчатая каскетка***. Судя по рисункам

*** Снимок сделан в Париже, А.М. занят этюдом для задуманных им иллюстраций к стихам Жона-Антуана Но, над ко-

торыми он работал с несколькими экзотическими моделями с Монпарнаса.

на стене, и комната другая, на первом плане стол; совсем иного плана и рисунок, которым занят художник, можно предположить, что и женщина не

та — тоненькая, почти европейского типа... И действительно, мы перенеслись на Монпарнас, женщина — мальгашка; если мы едва не совершили ошибки, виновата блузка, она все та же — с рюшем у выреза и коротким рукавом, стянутым шнурком на предплечье. И в самом деле, это блузка Л. Д., которую она ссужала всем моделям: декольте, украшенное плоским рюшем, нравилось Матиссу.

И еще одна негритянка, но в ярком свете она кажется почти белой, убегающий профиль, выпуклый лоб, совершенно непохожий на лоб, данный ей от природы, как и на всех этих рисунках. Почти уродливая. На ней все та же блузка на все случаи жизни, которую мы видели на гаитянке.

Об Анри Матиссе был сделан фильм, не в тот день, в другой. В этом фильме он рисует другую модель, которую легко спутать с предыдущей; но на этот раз натурщица — мулатка из Бельгийского Конго, та же, что и на *Накидке* 1946 года. В фильме Матисс показан работающим над картиной — как раз над *Накидкой* — сначала в нормальном темпе, потом все его движения сняты замедленно... Замедленная съемка обнажает то, чего не обнажить словам: сфотографированную мысль, танец кисти, ее возвраты, ее угрызения, механизм ассоциации идей. Проза не может соревноваться с кино. Обработанные кадры из фильма демонстрировались в этом году на выставке: вокруг картины были сгруппированы увеличенные фотографии исчезнувших стадий этой картины (исчезавших постепенно, поскольку Анри Матисс переписывал на том же полотне). Кино обладает тем преимуществом, что оно может накладывать изображения одно на другое, показывая их как бы вытекающими одно из другого, но на выставке обнаружилась и слабость кино, состоящая в том, что изображение сразу вытесняется следующим, исчезает, и нам остается только сравнивать их по памяти. У каждого из средств выражения есть свои достоинства, свои пределы и свои пробелы. Нет ничего более произвольного, чем попытка подменить живопись, рисунок написанным словом. Это именуется искусствомизмением. Моя совесть спокойна: я здесь этим не грешу. Необходимость транспонировать уроки Матисса, перевести их в другой план привела меня здесь к своего рода словесному танцу вокруг него. В этом есть нечто более серьезное, чем может показаться на первый взгляд, но, поверьте, меня не покидает мучительное чувство несказуемости главного.

И я тоже побывал в своем Фуле. В Фуле, которое не находится ни на холодных островах Шотландии, ни в коралловом сердце Тихого океана. В некоем умопостигаемом Фуле, резюмируемом, возможно, просторными комнатами Симиеза или Ванса, квартирой на бульваре Монпарнас, но главная его суть — грежение — все же не там. Я следовал в этом грежении за Волшебником, за тем, кто сообщил этим местам их смысл, их магию. Там я поверил, как верят в свои грезы курильщики опиума, что в самом деле прикоснулся к драгоценной и ускользающей реальности. Но что вынес я из Матисса? Почти ничего. Быть может, некий цветовой лад. Убежденность, что познать лучше мне дано лишь самого себя? Не знаю. У возвращения из Фуле всегда есть некий привкус горечи, как после падения красно-золотого занавеса в театре, когда зал пустеет, капельдинерши уже одеваются, гардероб, толпа, а на улице еще светло. Ведь все это происходит, вы, надеюсь, поняли, в четверг после обеда, дневной спектакль в Шатле — *Пять су Лавареда* или *Проделки дьявола*.

И однако, пока еще не погасли огни рампы, пока не натянуты чехлы на кресла партера, я хочу вернуться к мысли, которая промелькнула недавно у меня в голове: эти аппликации, эти водоросли, эти медузы, эти кораллы, эти птицы на стенах парижской комнаты Матисса летом 1946 года, впоследствии, осенью, послужившие макетом, двумя макетами ковров для мануфактуры Гобеленов, эти наклейки из крашеной бумаги, следы которых я обнаружил уже на фотографиях Ванса, относящихся к весне предыдущего года («На сердце всю весну храни букет сухой»), эти аппликации, возникшие, неизвестно откуда, в бессонной ночи, в грежение наяву,—они вас не поразили? А ведь они явились из Фуле — я имею в виду Таити. Это Таити, это Фуле мстит за себя, Фуле, от которого не уйдешь, которое всегда с тобой, которое упрямо прокладывает себе дорогу в наше сердце*.

* Мне — или, во всяком случае, некоторым пассажирам этого текста — могли бы возразить, что теперь Фуле — порт в Гренландии. Я ответил бы, что есть ведь в Соединенных Штатах города с европейскими названиями, есть даже Париж в Техасе. Гренландское Фуле существует только с 1910 года благодаря Расмуссену. А вовсе не в силу предсказания Сенеки, что последняя из земель, известных в его время, окажется не последней: мы могли утратить уверенность в географическом положении античного Фуле, по-

этически оно остается самим собой — тем, которое искушало Петрарку. Я готов, впрочем, заподозрить каждого, кто продемонстрирует таким образом широту *современных* географических знаний, что он обязан ими всего лишь происшествию этого года: когда американский самолет сбросил на широте нового Фуле бомбы в стиле Паломарес... Но ни Сенека, ни Петрарка не прочли этого названия в утренней газете, доставленной вместе с пакетом молока. (*Примечание 1968.*)

ТОТ ДЕНЬ ПЕРЕД ПОСЛЕ

(28—29 февраля 1968)

Текст високосный, публикуется впервые

Я иду вспять по своим следам, я перебираю их, и я в них теряюсь. Я иду вспять по своим следам...

Если я вас утомляю, отправляйтесь на рыбалку. Или вы думаете, что можно как ни в чем не бывало перейти от страшных лет войны к шумной толчее освобождения. Из сумрачного края, где все утратило подлинные имена—и вещи, и люди,—внезапно попасть в суматошный мир, где все мечутся из конца в конец, легко, думаете, прыгнуть очертя голову во все эти послевоенные истории: возвращение депортированных. Нюрнбергский процесс, реактор Зоэ и бог весть что еще? Как Матисс в 1941 и позже перебирает свои мысли, ориентируясь не на газетный календарь, а на момент, имеющий значение только для него одного—на Таити, Таити 1930 года в оккупированной Франции,—как он наводит в себе самом порядок, оглядываясь назад, на Таити... так и я, прежде чем приступить к этим дням, хотя я и затронул их уже в *Высоком грезенье*, должен вернуться в средоточие мрака. Отсюда эти страницы. Удивительное Фуле, скажете вы, если предположить, что вы подхватили мою манеру выражаться, как дети подхватывают коклюш. Мое внутреннее Фуле. Оно всплывает неожиданно, и нет науки, которая позволила бы предвидеть этот момент или закрепить на карте жизни эти глубинные течения, и уж подавно нет хронологии. Так что я возвращаюсь из Ванса послевоенных лет в Ниццу, в тот момент, который лежит между быть или не быть. И весь наш народ тогда держит на ладони череп бедного Йорика...

Я иду вспять по своим следам, я их перебираю, и я в них теряюсь. По какой зарубке узнать себя, за какую веточку наконец зацепиться... Есть дни, принадлежащие не мне одному. Объективные. Отмеченные крестиком или камешком. Все другие перед ними или после. Они—точка отсчета. Голова клонится на грудь времени, и вот уже подступают грезы. Уносят куда-то.

А может, следует вернуться вспять к чему-то еще более давнему, когда нечто, не имеющее названия, только готовилось, к зиянию между вчера и позднее. К пространству, растраченному попусту,—есть такие кварталы в некоторых безликих городах, шагаешь, шагаешь и никак не можешь выбраться, словно топчешься на одном месте. Вероятно, следовало бы. Мы подошли к концу, сам не знаю чего, сам не знаю где, сам не знаю как, и вот, пожалуйста. Мне вспоминается одна улочка, она позабыла, что должна куда-то вести. Повернешь обратно и вдруг—на тебе: неужели обвал преградил выход? Но нет, нет, такого не бывает.

Октябрь был еще сносный. Не слишком холодный, я хочу сказать, в часы, когда пригревало солнце. Я щурил глаза, ища знаки на стенах домов. Но даже если бы я их увидел, эти знаки, разве я знал бы, что они означают? У них нет алфавита. Ницца, тяжелая и пустая, как женщина, припоминающая, что она забыла купить. Никаких оснований, чтобы что-то изменилось. Или не изменилось. Я дорого бы дал, чтобы ощутить запах кофе на какой-нибудь крохотной площади. Ни малейшей надежды. Какой она величины, эта малейшая надежда? Мертвый листик на ладони, сожмешь руку — он рассыпается в прах. За ваше здоровье — возглашает глупый балагур. И как раз за казино, ну, представляете, позади него, с южной стороны, там, где расходятся в двух направлениях лестницы, ведущие в нижние кварталы, к префектуре... И как раз идет мимо этот певец со своей собакой, как, вы говорите, его зовут? Жорж Юльмер?.. Странное имя для мексиканца, недавно выяснилось, что он мексиканец. И верзила банковский служащий в синей форме с золотыми пуговицами. Тут никогда ничего не произойдет. Так всегда и будет попадаться навстречу г-н Жорж Юльмер со своей собакой, а если нет, значит, вы попросту разминувшись. Только и есть нового за последнее время, что в Ницце стало больше итальянских лавок, вы заметили? Бары, зеленные, фруктовые магазины. Женщина, приходившая к нам убирать, называла их, помнишь, пьемонтцами. У нее был сын, и его окрутила эта пьемонтка. Он ушел из дому, они теперь чем-то там торгуют, она даже не знает чем, она больше не видится с сыном. Последние гвоздики, на земле, под ногами, в крытом рынке. Ни белые, ни розовые, и зелень уже не зеленая. Рваные газеты. Какая важность, разве их кто-нибудь читает? Неслышным шагом подкрадывался ноябрь. На берегах Пайон, там, где сносили дома.

При ярком солнце еще можно было во что-то верить...

О исполинский театр оштукатуренных домов под розовыми крышами!

Там проходила женщина в белом из *Тысячи сожалений*, ставшая творением Кристиана Берара, мне следовало бы написать *женщина в белых*, во множественном числе, во всевозможных белых тонах, от желтого до серого, словно части ее одежды были очерчены линией Матисса, сообщающей белому разные валёры... и спускалась к пляжу со своим складным стульчиком Селимена, эта тыковка помпадур, в сопровождении молодого любовника, рыжего, как осеннее солнце... время тоже приобретает особый валёр от какой-нибудь одной черты... прибытие Дорио на вокзал несколькими днями раньше... и внезапно обезумевшее море, захлестнувшее тысячью предвестий гальку, песок, Английский бульвар... Все это был только роман.

Только роман... Что за роман? Все эти пыльные персонажи, которые что-то разыгрывали, неведомо что, но разыгрывали. Пожилые господа в панاماх, с шотландскими пледами через руку. И мелкое жулье, оставшееся без работы. Дамы, которые не находили себе сбыта и тщетно напевали венские вальсы. Что за роман? Пальмы скучали. Пока было светло...

А может, уже стоял ноябрь, как знать? Холод опускается на город в четыре часа пополудни, верный, как всегда, назначенному свиданию. Город — огромный пустырь, и уже никто не заходит к торговцу марками, давно утрачена надежда заполучить «тетбеш» 48 года или двадцатицентовую марку острова Св. Маврикия. Да, может, уже стоял ноябрь, как знать? Мы любили вечера,

когда не зажигали фонарей. Хотя мы и зябли, но зато как приятно было гулять, не видя фотографий маршала. В парках попадались люди, еще не вышедшие из возраста, когда жаждешь приключений, глаза их вопрошали. И что бы там ни было, кино... Иногда на закате скамьи, должно быть, окрашивались в розовые тона. И приобретали от этого какой-то удивленный вид. Кто-нибудь вставал с них. Холод или внезапная мысль? Особое безмолвие. И эта белая дрожь плеч.

Все это ничего вам не говорит. Ноябрь 1942. Ну и что? О том, что будет после, старались не думать. Увидим. Или не увидим. Не было никаких особых причин для чего бы то ни было. Ожидание без ожидания. Чего ждать? Продовольственных карточек? Ночью, чуть подальше *Рюля*. Там на какой-то улочке открылось ночное кафе, знаете, в полуподвале, под не знаю чем, должно быть, под балконом бельэтажа, в одном из этих домов, построенных в начале века и еще не обветшавших, украшенных лепными гирляндами. Гирлянды я придумал, а может, и нет. Вы спускались вниз, на две ступеньки. А то и больше. Комната как комната, было приложено немало труда, чтобы она казалась круглой, зелень комнатных растений, столики, ведрышки со льдом. Словно женщина в корсете, выставляющая обнаженные груди напоказ. Нельзя сказать, чтобы там было слишкомлюдно, в этом увеселительном заведении. То есть конференсье, артисты, наемные танцоры — так что совсем уж пустым оно не выглядело никогда. В те дни оно только открылось. В ноябре 1942. Взбредет же в голову. Открыть кафе. Как банку сардин для гостей, которые не придут. На что они рассчитывали? Да ни на что, вероятно. Но надо же как-то жить. И артистам тоже, не так ли? Пианино с пианистом. Что там пили? Совсем не помню. Иногда саксофон. Я хочу сказать, когда... а иногда и без саксофона, от усталости. И все это продувалось, как ветерком от юбки, трепом зазывалы, массивного субъекта, от которого комната казалась тесной, с подложенными плечами, бледного, чересчур белокурого для той поры. Он был связующим элементом, как мука в соусе. Номеров было несколько. Но все остальные стерлись из памяти. Начисто забыл, что еще происходило между музыкальными пьесами, которые исполнял пианист. Ходили сюда только ради одного номера. Мы, во всяком случае. Не в том дело, что. Но...

Женщина. Не молодая. Не красивая. Тощая дылда, крашенные черные волосы, локоны, подвязанные лентой, жалкие увядшие плечи, еще одна лента вокруг шеи и уйма шалей. Едва она вставала, все принимались аплодировать — грум, официанты, зазывала, даже пианист, гардеробщица. Это был настоящий выход. Смушенная улыбочка, но за ней — сознание, что она достойна большего, сами понимаете. Потому что она — женщина. И именно в этой атмосфере фальшивой мельтешни белесого. Его полукислых, полу-выменя-понимаете острот. И тут она. Уверенная в себе, в своей царственности. Ей бы платье с блестками, да не было. От нее слегка отдавало затхлостью, но... Когда ее объявляли: «Сейчас, — *пауза*, — Удивительная Фарси!» — она пела. Что она пела, я позабыл, за исключением одной песни: прежде чем ее исполнить, она заставляла долго себя просить — коронный номер, международный успех, как объявлял тот тип, неизвестно почему. Это называлось *Я — гулящая...* Увольте меня от продолжения.

В конечном итоге там набиралось четверо или пятеро посетителей, делавших вид, будто они хлещут шампанское. *Гулящую* вызывали на бис,

требовали повторить. Мы тоже. С *Гулящей* разгуливались на полную катушку. Зря, что ли, деньги плачены. Гвоздем вечера был момент, когда шуточки конферансье настолько переходили границы, что Удивительная Фарси уже не могла делать вид, будто ничего не замечает. Тут она принималась истошно вопить, голос ее пресекался, она дергала нитку фальшивого жемчуга — сейчас оборвет! — забивалась в угол, подобрав все свои шали, стучала кулаком по столу, глаза ее наполнялись слезами. Хватит с меня! Я не позволю всякому педикю себя оскорблять! Ну, тут уж она сама переходила границы, и блондинчик, к которому это относилось, призывал публику в свидетели — женщины, они всегда так. Давай спой еще разок свою *Гулящую*, и чтобы больше об этом разговора не было. Дамы, господа, Удивительная Фарси еще раз в своем коронном номере...

Наконец расходились по домам.

Я описал сейчас это, как подсказала мне память, как она сочинила. И вдруг вспомнил, что Эльза, кажется, где-то уже говорила об этих днях, об этом ночном заведении. Но где? Ни в *Предисловии к контрабанде*, ни в *Предисловии к подполью*, которые в *Перекрестном собрании* предпосланы *Тысяче сожалений* и *За повреждение сукна*... ..Потом я взял *Коня Белого* и в предисловии к *Жизни Мишеля Виго* нашел этот абзац, в нем — вся Ницца 1942 года:

*О, эти долгие послеполуденные часы, эти вечера, которые нужно было как-то убить. Мишель Эймер был тогда в зените славы, и мы ходили слушать его оркестр в переполненное кафе, где все плыло в дыму. В театре играли Мегару, и в антивишийской Греции Мориса Дрюона, едва начинавшего драматурга, была прелесть сообщничества. Мы фланировали среди ацетилена и фонариков ярмарки, где переливались золотом и кричащими красками гигантские карусели, украшенные женщинами-кариатидами, у рискованных аттракционов толпились зеваки, в тирах хлопали выстрелы, убивавшие меня грустью. В одном из ночных заведений начинал свою карьеру Жорж Юльмер, у него оспаривала аплодисменты слушателей «Удивительная Фарси», это странное создание снова и снова исполняло свою *Гулящую*, вызывая в зале смех и тошнотворное сочувствие... от этого мотива нигде не было спасенья! Как грустно девушке из веселого дома. Ежедневно я читала тебе по главе из *Коня Белого*. Это тебя радовало. Ты начал писать Орельена.*

По этому забытому и вновь найденному тексту можно судить обо всем. От анекдота с *Гулящей* до моей жизни в целом. Понимаете вы теперь, почему я так тщательно переписываю здесь письма Матисса? Ведь даже сам Матисс ошибался, датируя мои портреты! В общем, все это не более чем* роман. Но

* не более чем роман — уступка мечание, сделанное в последнюю научно-коммерческому духу (при- минуту).

кстати, о романе, я и вправду позабыл рассказать, из-за того что мой внутренний взор устремлен на художника, о том, что, как ни говори, было главным в жизни персонажей второстепенных — Эльзы, меня: ведь если я и в самом деле принялся за *Орельена* только после того, как был закончен *Матисс-ан-Франс*, то есть в апреле 1942 года, — впервые мы были у Матисса в конце декабря 1941 года, Эльза тогда уже почти два месяца работала над *Конем Белым*, и следует принять во внимание этот глубинный фон моих мыслей, мою ошарашенность феноменом романа, самой возможностью романа

в такую эпоху, а также учесть, и в первую голову, появление Матисса, который отвлекал меня. Быть может, здесь и следует искать объяснение этой причуды ума — мысли, которой я ни с кем тогда не делился, написать *роман* о Матиссе. И того, почему *Матисс-ан-Франс* из своего рода бегства от действительности той мрачной поры превратился в подход к роману и я стал писать *Орельена*, словно второй Мишель Виго.

По утрам мы ходили на рынок, стояли в очередях за продуктами питания, которые, может быть, будут. Короткие дни, море. Подъем наверх, в Симиез-на-Безмолвии. Днем был Матисс, а если он болел... Чем заполнить день? Писать подле печурки, топившейся опилками, ждать. Днем ждешь вечера. Вечером ночи. Ну вот, был еще на худой конец этот спектакль. Как-то неловко идти туда опять, но до ночи так далеко, ты один... мы одни.

Было в этом зрелище что-то и вправду настолько причудливое, что хотелось оглядеть его со всех сторон. Стыдись самих себя, мы все же возвращались туда два вечера подряд и на третий, когда в Ниццу приехал Пьер Сегерс, потащили и его посмотреть на Гулящую. Уж если сходить с ума, так в компании, чем больше народу, тем смешнее. Пьер видел Гулящую в первый раз и засмеялся далеко не сразу, но потом и он стал хохотать.

На следующее утро я отправился черт знает куда, на окраину города, даже не помню уж за чем, наверно за чем-нибудь вроде потрохов без карточек у черта на рогах, и на обратном пути — что такое? Передо мной стена людей, все смотрят на что-то, слышатся какие-то непонятные звуки — гул шагов, колес, голосов... До меня не сразу дошло. Что за орда, которой не видно конца ни слева, ни справа? Бродячие комедианты? И вдруг голубые и зеленые султаны из петушиных перьев, все стало ясно — это итальянцы вступили во Францию. Проход закрыт. Они были тощими, эти собаки, и отчаянно хорохорились. Наконец с помощью мимики и моего куда не годного итальянского я все-таки пробился. Эльза на Сите-дю-Парк еще ничего не знала. Она думала, это шумят на рынке. Давай, собирайся. Сейчас же. Но как ты хочешь... Я не хочу. Надо получить информацию. Информацию о чем? К тому же и поезда на Марсель больше нет. А если поехать в направлении на Динь? А куда? Ну, для начала хотя бы в Вильнёв, с Пьером... потом... Впрочем, не было ни выбора, ни времени на обдумывание, в обрез, чтобы сложить вещи, заплатить за комнату... Позвонили Матиссу, предупредить. Пришла Лидия.

У нас на всякий пожарный случай было подготовлено место, где спрятаться. В Дром. В горах над Дьелфи. Но это уж наше личное дело. Прежде всего доставить вещи в Вильнёв, узнать, удалось ли выпутаться Жану и Жо. По всей видимости, это был последний поезд на Динь. Потом оккупационные власти... ибо уже были влас... да, и еще эти люди из бара напротив, по ту сторону Цветочного рынка, новые хозяйева, вот кто торжествует. Вывесили флаг на двери. Пришла Лидия. Принесла нам кучу вещей от Матисса, все, что смогла, в том числе конверт с оттисками рисунков для *Тем и Вариаций*, ту серию, где на голове у турчанки газовое покрывало с мушками, еще что-то, не рассмотрел. Теперь отъезд не кажется расставаньем, окончательным разрывом. Диньский вокзал по ту сторону шоссе, там, куда я уже приезжал сегодня за потрохами. Не одни мы такие умные. В поезде ступить некуда. Провожаящие, багаж, как водится в такого рода обстоятельствах, суетолока.

Мы оставляем позади почти два года жизни, и какие! Наше жилье, открытое небу и морю, где вопреки всему мы были счастливы. И главное, я говорю о себе, этот поразительный человек, благодаря которому я смог в некотором роде остаться самим собой: человек, так поздно вошедший в мою жизнь и внезапно оказавшийся залогом ее интеллектуальной непрерывности, едва ли не единственным звеном, связующим меня с детством и, более того, за его пределами—с тем миром, в который я вошел году в 1917 и который теперь иногда казался мне разлетевшимся вдребезги. Этот человек, который возвращал мне веру в себя своим доверием. Тем, что он в моих глазах был частью моей родины... Устоявшей вопреки всему.

Люди относят себя в зависимости от испытываемых ими чувств, взаимных или нет, к тому или иному поколению. 1917 год был годом, когда мы — Андре Бретон и я — осознали, что принадлежим к новому поколению — я полагаю, это верно для нас обоих, — и пришли мы к этому один благодаря другому. Не к одному призывному возрасту, но к той целостности, которая в конечном итоге представляется одним поколением в глазах потомков, то есть определяется несколькими фигурами, характеризующими дух своей эпохи; так, например, по Китсу и Шелли или Гегелю и Гёльдерлину можно получить представление о молодежи того времени, о генезисе духовного склада той эпохи. Страшный раскол, который развел нас с Бретоном в начале тридцатых годов, углубился катастрофическим распадом целого мира, свершившимся для французов в сороковом. В этой немотствующей и униженной стране, где мы, Эльза и я, остались в странном одиночестве, встреча с Анри Матиссом и то, что он как бы усыновил меня, наши отношения, позволяющие мне сказать, что никто в те годы не был нам с Эльзой ближе, — все это было своего рода чудом. И вот внезапно событие, всех масштабов которого мы не могли еще измерить, грубо разделило нас в этот час, когда в окнах поезда, обгоняя его, проносятся по альпийским дорогам мотоциклисты-берсальеры. И я пытался представить себе, в виде географической карты, реальность мира, складывавшегося для меня из Анри Матисса и нас.

Прежде всего во времени. Мне как раз исполнилось сорок пять, но я, бог весть почему, продолжал считать себя еще очень молодым. Я так и выглядел, вплоть до шевелюры, и дистанция между Матиссом и мною казалась мне куда большей, нежели она была на самом деле. В конце концов Матисс, родившийся в 1869, был всего на четыре года старше моей матери, хотя я готов был утверждать, что он старше на целое поколение. Почему? Из-за разделявшей их искусственной даты 1870—1871? Возможно. Но мне трудно было себе представить, хотя это и было бы куда более естественно, что моим отцом мог бы стать не мой действительный отец, родившийся в 1841, а Матисс, встретить только он эту женщину, мою мать. И это тоже как бы нарушало расписание. А приди мне в голову, например, что Матисса от Ромена Роллана отделяют всего два года, это показалось бы мне и вовсе невероятным. Ромен Роллан был для меня человеком предшествующей эпохи, я питал к нему почтение, как к истории. Настоящий разговор между нами казался мне невозможным. Ромену Роллану я мог нанести визит, не более того: в нем было что-то принадлежавшее прошлому, закрытому для меня, — эпохе Рима, Мальвиды де Мейзенбург, той странной поре, когда Пеги принял *Жана Кристофа* не знаю, что там еще... и даже, как ни странно, эпоха *Над схваткой*, которая ведь была уже моей схваткой... Точно так же Максим

Горький. Поразительно, что Матисс при этом был для меня — *мой современник*¹, как выражаются у тебя на родине со времен Лермонтова, мой современник. Не создаст ли между нами этот провинциальный поезд, скользящий между моторизованными берсальерами, перспективу времени? Однако кто же это там, кто этот удивительно красивый человек с трагическим лицом? Он мне знаком... Тот приветственно кивает со своего места. Актер Самсон Файнзильбер... Странное путешествие, где мы для всех, кроме Самсона Файнзильбера, незнакомцы. Как и они для нас. Куда он едет? А мы, скажите мне?

Ночью мы перешли из поезда в страшно холодную гостиницу, где простыни тяжело набухли от сырости, — на станции у границы департамента Нижние Альпы предстояла пересадка. Сегерс поехал дальше, а мы... Что за ночь в этой треклятой гостинице! На заре нас снова ждет поезд на Динь, а оттуда автобус в Фор Сент-Андре, к Пьеру, где, может, будет солнце. Или мистраль.

Я раскрыл конверт с оттисками. Там, в этом заезжем дворе. И вся красота мира, неведомо как... Эта женщина, склонившая голову на руки, мне кажется, я никогда не видел, чтобы так рисовали руки, руки женщины, обвинившие мужчину в постели. Мужчины не было, были руки...

Как раз накануне отъезда я получил письмо от Матисса. Он собирался показать мне свой зверинец, свой цирк, не знаю уж, как выразиться, труппу вещей, собранную специально для меня, — вещей, игравших во всех его пьесах на протяжении долгих лет, некоторые из них служили еще с прошлой войны, и он звал меня, вы понимаете, взглянуть на персонажей своего романа, своего интимного романа, который завязывается еще у Гюстава Моро и сначала питается тенями, чтобы потом в один прекрасный день внезапно взорваться всеми красками, и породить этот цвет, не разрушающий плоскость картины, этот причудливый *Десерт** или первый *Танец*, и мало-помалу, по мере того

* Первый *Десерт* относится к 1897 году, второй — *Красная комната* — к 1908, первый *Танец* — к 1909 (он находится в Филадельфийском музее, это эскиз к картине 1910 года, которая находится в Москве). *Розовый де-*

серт — *Красная комната* 1908 года — первоначально был голубым. Он был написан поверх голубого варианта, как это подтверждают следы красок на воспроизведенном здесь холсте (Эрмитаж).

как наступает жизненная зрелость и растет интерес к людям, вылиться в спокойный яркий праздник, в своего рода вызов, брошенный вещам, как они есть, переплавляющий их в горниле красок, на этих исполинских красных полотнах, иногда маленьких, но все равно исполинских, где ничто не имеет своего цвета — где у всего цвет Матисса, цвет его видения. Как раз накануне нашего неожиданного отъезда он и звал меня, чтобы представить актерам — персонажам романа. И я мечтал о встрече с ними все утро, пока ходил за потрохами без карточек, вот сейчас меня представят ко двору... я мечтал об этом. И тут появились эти фигляры со своими мулами и фургонами, со своими жалкими пушчонками, и все это цокало и грохотало по мостовой, по цветам

¹ По-русски в тексте. — Прим. перев.



Красная комната. 1908. Ленинград, Государственный Эрмитаж

гвоздики, валявшимся на земле после закрытия цветочного базара... И уже не могло быть и речи...

Эта книга оборвалась. В очередной раз. Или еще раз, а сколько впереди! Непорядок, беспорядок! И вообще историю рассказывают совсем не так. Господи, до чего стынут ноги! Над промерзшей землей занимался день, скучный, серый, плохо написанный, залакированный. Тебе были совсем неинтересны все эти истории из моего детства, из жизни департамента Нижних Альп, предвыборные кампании моего отца. Да и мне самому тоже. В год, когда родился Горький, мой отец по воскресеньям совершал верхом путешествие из Парижа в Дьепп, чтобы поклониться Изабелле II, дочери королевы Марии-Кристины, обе они жили тогда в изгнание. Потом, уже во время войны, он попал в тюрьму как республиканец, его вызволило оттуда 4 сентября. Но кому это сейчас интересно, сейчас — 12 ноября 1942 года, если я не сбился со счета?

Кому интересно, что у моего отца, умершего с большим крестом на груди, тоже был свой роман — Изабелла; а позднее Республика, эта разбитная девка, позволяющая кому угодно тискать себя в укромных уголках, не нашла ничего лучше, как отправить его, моего отца, в Мадрид, куда она, Изабелла, так никогда и не вернулась, отправить его туда послом Франции. Нет, я вас спрашиваю, кому это интересно? Сегодня. 12.XI.42. Никому, никому. У меня лично одно желание — рассматривать мои картинки. Звездную вуаль на голове турчанки. ...Оттолкнуться от этих восьми месяцев, от этой вуали и от другой, той, что на тебе... и написать целый роман, где дневные звезды черны... уста мертвы.

Ах, будь я Раймон Руссель...

ПОХВАЛЬНОЕ СЛОВО РОСКОШИ

(январь 1946)

со вторым постскриптумом
1968

Сокровища французской живописи:

Матисс — Альбер Скифа — май 1946.

У меня было назначено свиданье с Матиссом: мы собирались просмотреть вместе с ним, у него дома в Симиезе, фотографии, которые позволили бы мне уточнить, о чем именно мне писать. Нам предстояло сделать смотр всем креслам, фигурировавшим на его картинах, и сравнить фотографии этих кресел с образами, созданными художником. По правде говоря, для меня дело креслами не ограничивалось. С этого мы должны были начать. Я рассчитывал, что изучение *палитры объектов* позволит мне выявить некоторые, до сих пор не освещенные стороны творчества Анри Матисса и — шире — живописи вообще.

В тот день¹ в Ниццу вошли итальянцы со всем своим скорбем, заставлявшим пожалеть об отсутствии кресел. Я довольно поспешно покинул город, и, хотя как в Париже, так и Вансе мне не раз предоставлялась с тех пор возможность видеть Анри Матисса и беседовать с ним, я так уже и не собрался провести этот опыт, который осуществят, быть может, другие. Остаюсь в убеждении, что инвентарий объектов художника, и в особенности Матисса, может научить многому.

Когда я сравниваю то, что передумал о живописи Матисса, с тем, что я написал, меня поражает, как мало я о нем сказал. И да будет мне позволено тут добавить — как мало о нем сказали все другие. Такого рода сравнение показывает, как много теряется на пути от головы к перу, от грезы к слову. Это справедливо, разумеется, не только в отношении живописи Матисса, и я не первый, кто оспаривает правоту Лабрюйера и его утверждения, что *все уже сказано*. Но вернемся к живописи Матисса.

Я сознаю, думая о ней, что не раз вступал на путь, который вел, как мне казалось, в новые края, открывал подходы к смотровым площадкам, позволяющим окинуть взором неведомые пейзажи. Случалось ли вам записывать свои, якобы подлинные, сновиденья? Грезы наяву требуют тех же ухищрений, тех же плутней. Цепляешь ход мыслей за какое-нибудь выражение — формулировку или образ — и пытаешься, исходя из него, воссоздать мысль, убегающую, точно воздух из резиновой камеры. Я лично доверяю больше поэтической ассоциации идей, чем цепи логических умозаключений. Логика в этом царстве всегда смахивает на объяснение задним числом. Так вот...

¹ Да простят мне еще одно повторение... предшествующего текста еще не было, когда я это писал: оставляю все, как было опубликовано в 1946 (1968).

Я говорил о живописи Матисса, о том, как мало было мною о ней сказано. Я, естественно, не раз наталкивался на отзвуки Бодлера в творчестве Матисса и вступил на путь толкования, которое кажется пронизательным на первый взгляд, когда впервые соединишь эти два имени и когда тебя неудержимо влечет вспомнить в связи с Матиссом некоторые строки Бодлера. Например:

Там мера слита с красотой,
Там нега, роскошь и покой...¹

которые написаны словно специально для Матисса и выглядят своего рода предвестием, знамением Матисса... и я даже написал что-то об этом, дважды, если не ошибаюсь, дважды я отталкивался от этого двустийшия, от этого *Приглашения к путешествию*, от этой бодлеровской Голландии. У меня сейчас нет перед глазами того, что мне пришло на ум тогда. И однако, я уверен, что эти строки все еще могут служить мне отправной точкой, как будто я их не использовал до конца, как будто снова могу устремиться в океан тех же мечтаний, оттолкнувшись от этого пирса, снова, не рискуя повториться, и снова боюсь не достигнуть своими словами желанных берегов, тех берегов, куда, если я отдамся на волю волн, меня в который раз повлечет от этих двух строчек Матисс.

Там мера слита с красотой...

Так в январе 1946 года я связываю нить прерванной грезы. Я в Вансе, в мастерской художника, передо мной прямоугольный ящик с двумя открытыми створками, за которыми расписанный задник, точно магический сундук в знаменитом фокусе, где исчезает женщина, хотя его и проткнули на наших глазах шпагой по диагонали и крест-накрест. На самом деле это дверь, расписанная Анри Матиссом для богатых заказчиков из Южной Америки. Она будет у них в спальне, за створками первой, обычной двери. Но когда им, этим счастливчикам, понадобится пройти в ванную комнату, они отворят эту дверь, как отворяют любую дверь, и окажутся перед панно Матисса, обрамленным косяками первой, открытой, двери, тоже расписанными Матиссом. Красное и синее². На косяках первой двери — листья. Я не раз замечал на столе Матисса один-два сухих листика, он подбирал их по вечерам, чтобы изучить, как они сворачиваются, сжимаются, он бесконечно рисовал эти скрученные листочки, добиваясь полной естественности, чтобы потом в какой-нибудь послеполуденный или вечерний час единым махом вдохновенно расписать снизу доверху, словно застывший в неподвижности вихрь, эти две створки, обрамляющие Леду, которую посетил Лебедь. Потому что сюжет самой двери — Леда и Лебедь, и это их будут отбрасывать назад — всякий раз, надеюсь, замерев на мгновение — наши латиноамериканцы, открывая дверь, чтобы войти в свою ванную комнату.

Там мера слита с красотой...

¹ Перевод Е. Гулыги.

² Я оставляю здесь *красное и синее*, как было напечатано 1 мая 1946 и написано 1 марта 1945, когда я руководствовался только воспоминанием о красках, удержанным моей сетчаткой. Вы найдете здесь репродукцию этой вещи и поймете, откуда у меня это двуцветное сокращение. Я тогда не проверил. Но и Матисс тоже, ей-богу! (1969)

Я пишу это в Париже — парадоксальной Голландии. Сегодня, 1 марта 1946 года, снег идет гуще, чем мне доводилось когда-либо видеть в Париже. А снежный плащ подобен живописи. Он упрощает, он заставляет сверкать самые грязные вещи, нищету делает чистой и роскошной. Хотя этот поздний снег — бедствие. Позавчера вечером я выступал перед студентами Педагогического института, и, когда я возгласил, что поэтично лишь величественное, благородное и прекрасное, один из них спросил меня, куда же я дену такое, например, стихотворение, как *Хмель убийцы*. Я подхожу теперь с обратного конца к этому мнимому противоречью, — разве мог Бодлер написать:

Там мера слита с красотой...

не прочувствовав прежде с отвращением уродство и нестройность жизни, не прочувствовав... В творчестве живописца желанное играет ничуть не меньшую роль, чем для поэта проецируемое...

...Там нега, роскошь и покой...

Но подождите, не отворяйте дверь: госпожа в ванне. Что до меня, то я замечтался перед Ледой.

Парадоксальная Голландия... У Голландии Матисса, хоть это и не страна польдеров, тоже есть свои земли ниже уровня моря, только вместо тюльпанов там растут тигре, или кораллы... И хотя художник не так уж давно, почти перед самой войной, посетил Таити, его живопись еще задолго до этого путешествия была проникнута бессознательной тоской по Островам, по краскам Островов, по примитивной жизни Островов. Неважно, был Бодлер в Голландии или нет, разве от этого могло что-нибудь измениться в *Приглашении к путешествию*? Матисс любит говорить об Островах. И как не любить — ведь там природа наконец открылась ему как некое подобие его живописи, где цвет не ведает тени и моделировки дофовистских холстов, где свет смеется над локальным тоном. Острова ли, Нидерланды ли, речь идет неизменно о крае роскоши. Роскошь — замечательная вещь, о которой, насколько мне известно, никто не сумел пока сказать по-настоящему. Роскошь — позор мира, где она всего лишь накопительство. Что до Островов, то там она — свет, цвет, сверхъестественный образ бытия в чистых глазах человека. Роскошь, которую Матисс наконец возвращает всем, *Плющ в цвету*, *Натюрморт с магнолией*, *Молодая женщина с шубой*, *Лимоны и камнемелки*... Роскошь, недостижимая для накопителей, подлинная роскошь, эта песнь двух тонов, гармония руки, растения, кресла... Достаточно ножниц и куса разрезанной бумаги, достаточно карандашной линии, которая, разгораясь на куски и окаймляя белизну бумаги, рождает на ней, выделяет отсутствующий цвет, достаточно оставить Матисса наедине с самим собой, оставить человека во власти неотступной мечты, и самые скудные вещи, самые обыденные материалы становятся в его руках предметом роскоши, роскошью, да, самой роскошью.

(То, что случается с предметом роскоши, ушедшим из рук творца, дальнейшие приключения предмета роскоши — не моя тема, я останавливаюсь здесь только на странном, никогда еще не описанном механизме рождения роскоши, на терпеливых и легких руках, прикасающихся к холсту и бумаге, на умелых руках, прошедших долгое-преддлгое ученичество, творящих из того, что было ничем, то, что обладает донныне непонятым людьми

достоинством, достоинством роскоши, и мир еще должен пережить великие потрясения, чтобы мы это поняли... как понял в конечном итоге Матисс, померившись силами с красотой сухих листьев, с поэзией, заключенной в их движение, когда они сворачиваются, изгибаются чашечкой, как ладошка ребенка, нищего или крестьянина, жаждущего дождя...)

Я вновь увиделся с Матиссом в Вансе, месяц назад. «Я теперь знаю, что такое Ж,— сказал он мне с гордостью,— и что такое А, А — это трудно... вот, взгляните...» Он ночи напролет рисовал буквы. Бессонница. И он придумывает для себя эту жестокую роскошь — в семьдесят шесть лет учиться, постигать новое. Сухой лист, буква...

А на стене — картины, красивые, более чем когда-либо, молодые, свежие, светлые и веселые, более веселые, чем когда-либо, более, чем когда-либо, исполненные доверия к свету и к жизни... «Я обороняюсь», — восхитительно объясняет Матисс.

Оптимизм* — вот роскошь великих людей. Оптимизм Матисса — его дар

* Пусть поймут правильно, как пишу я это слово *оптимизм*, с каким неизменным отчаянием. Я восхищаюсь волей художника, который, несмотря на дыру в животе, *завещает* потомкам историю счастливого человека. Я долго пытался думать о себе са-

мом, как об оптимисте. Я заставлял себя в это верить. Я хотел бы им быть. Я принес в жертву собственную жизнь ради этого утверждения. Ради других. Я слишком долго жил ради того, чтобы «выглядеть». Простите мне это. (Примечание 1969 года.)

нашему больному миру, пример, который он подает тем, кто упивается страданиями. «Я обороняюсь», — говорит он. На самом деле он обороняет нас.

Гнев отвергает самую идею роскоши. И именно потому, что мне понятен этот гнев, законность этого гнева, я, притворив дверь, за которой госпожа принимает ванну, тихонько беру за локоток тех, кого перед Ледой буревает гнев. И говорю им: «Все зависит от того, как понимать право на роскошь, или право на лень», — говорил Лафарж. — Существует диалектическая концепция роскоши, во имя которой Бодлер или Матисс, творцы прекрасного, беззоруживающего, никак не могут быть заодно с теми, кто вас обирает, как обирает, если удастся, и самих создателей прекрасного. Роскошь, по правде говоря, бесценна. Она вне купли и продажи. Это уж, как говорится, роскошь. Она — нечто сделанное для себя, смех наедине с собой, и в то же время она — дар всем. Нескончаемая сигарета, отпущенная гению перед казнью, можно ли ее превратить в товар?..»

Дверь вновь открылась, в комнату, мимо Леды, проплывает дама в пеньюаре, еще мокрая, брызги падают на картину, ее обдает паром из ванной. «Мои шлепанцы! — кричит дама. — Где мои шлепанцы?» **

** Кстати, нашла ли она их в конце концов? Факт тот, что сия дама очень быстро перепродала свою Леду, и мне не известно, как она после этого закрывает свою ванную. Уж не сочли ли г-н и г-жа Э., прочтя мое *Похвальное слово* или хотя бы комментарий к нему Альфреда Г. Барра-младшего в

его книге *Matiss, his art and his public* (1951), благодаря которой мне стало известно их имя, не сочли ли они своего Матисса компрометирующим? Как бы то ни было, художника это рассердило. Сейчас панно находится в фонде Магта, в Сен-Поль-де-Ванс. Вернусь домой.

Я полагал, что я закончил свое похвальное слово роскоши, но сейчас, подписывая его, я ощущаю потребность в постскриптуме. В постскриптуме, который отнюдь не будет излишней роскошью.

Из почтения, из справедливости по отношению к тому, кто послужил поводом для этого похвального слова. И к тем, кого в великие для Франции часы задевает, нравится это мне или нет, претензия на такого рода похвальное слово.

Если роскошь противостоит труду, преступно употреблять это слово, говоря о Матиссе. На протяжении почти пятидесяти шести лет этот художник трудился не покладая рук. Он работает, как дышит. Он почти не спит. Ему в этом мире не нужно ничего, кроме того, что служит его работе. Он не знает, что такое жить, как вы или я: он работает. Все его мысли, даже в часы досуга, сосредоточены на работе, на его работе. Скажут, это — монстр. Монстр трудолюбия, не спорю*. Вся его жизнь — отрицание роскоши, если понимать

* Тружеников принято именовать не монстрами, а мучениками, это общее место: Матисс не был ни мучеником, ни мучителем: для него работа была не

самоистязанием, но высшей формой наслаждения. Наслаждением-монстром, если можно было бы ввести это выражение в разговорный язык (1968).

под роскошью бесполезное, если понимать под роскошью лень, если понимать под роскошью ту роскошь, которая задевает, как оскорбление, рабочего человека.

В мае 1940 разразилась чудовищная гроза, это было, верно, двадцать третьего, в разгар нещадной жары, ослепительная *роскошь* которой была на пользу вражеским крыльям (а мы, солдаты, поднимали головы к солнцу, к голубому небу, откуда нас безнаказанно поливали пулями и бомбами смертоносные птицы, мы кляли небо за его лазурную роскошь). В тот день гром слился с разрывами снарядов и бомб, пар, плотный, как песок, стоял в воздухе. Высокий террикон к юго-востоку от Карвена пылал уже сутки. Дороги, сотрясаемые машинами, исходящие воплями раненых, утыкались в пустые, брошенные бензоколонки. Англичане покидали город в каких-то свадебных бронешарабанах, расталкивая стены чересчур узких улочек. Марокканцы у канала были охвачены паническим ужасом: им показалось, что с немецкой стороны слышится речь соплеменников, посланных на фронт

Франко. Мотоциклисты гибли в неравном бою. Внезапно посреди кровавой бури возникла пустота. Рассеялась мгла песчаной ночи. Стало ясно — приближается конец света. И вот тогда из какой-то улочки возле церкви вышли двое ребят. Девочка и мальчик, лет двенадцати-тринадцати. Они держались за руки и были прекрасны, как ангелы. За весь день один-единственный раз прорвался луч солнца, похожий на театральный свет, который падает на сцену всегда не оттуда, откуда его ждешь. Этот луч упал на светлые и легкие волосы детей — на всю красоту мира в средоточии ужаса. И тут вдруг между мной и детьми рухнул дом*.

* Я вдруг понял, что уже рассказал где-то эту историю. И тоже в связи с Матиссом. Так бывает со сновиденьями, которые возвращаются на протяжении многих лет. Это свидетельствует о неразрывной связи карвенских

детей и живописи Матисса в моем сознании, о своего рода мифологическом автоматизме. Другие могут вывести из этого какие угодно заключения. К тому же я не знаю, где именно я об этом рассказывал.

Эти дети, хочу я сказать, они-то и были роскошью, эти дети, только возникшие перед моими глазами, едва мелькнувшие, и эти дети, эта роскошь остается даже тем, кто лишен ее, обездолен, — в них смысл жизни, любви, то, ради чего нужно выжить.

В наш век войн и революций живопись Анри Матисса во многом подобна этим детям из Карвена. Она плод ожесточенного труда. И она требует от меня, подавая мне пример, труда как морали и оправдания.

Нет, эта роскошь не излишняя, нисколько.

ВТОРОЙ ПОСТСКРИПТУМ (1968)

Это, в сущности, постскриптум к постскриптуму 1946 года. Из-за маленького примечания *in fine*: *Я вдруг понял, что уже рассказывал где-то эту историю...* Но когда? Где? Я принялся разыскивать повсюду первый помол этой истории во всем, что было мною написано до *Похвального слова* или одновременно с ним. Ничего. Нет и следа. Что же все это значит? Ни в многочисленных предисловиях к книгам стихов, ни в первом томе *Человека-коммуниста*, вышедшем в 1946, но частично написанном в 1945. Ничего. Я не знаю своих книг. Кто-нибудь найдет вместо меня¹...

Заметьте, что мне нередко случалось использовать в той или иной форме какой-нибудь факт своей биографии или даже факт, которого я оказался случайным свидетелем, и потом вновь к нему возвращаться в тексте, написанном позднее. Это особенно заметно в романах *Гибель всерьез* и *Бланш, или Забвение*, но и раньше. В какой-нибудь статье оказывалось то, что позже будет использовано в романе, или наоборот. Прежде всего, тут нет

¹ В течение десяти лет я так и не смог найти. Однако в 1966, переписывая *Коммунистов*, где этой истории с детьми нет, я обнаружил ошибку в дате — все это случилось не 23, а 25 мая 1940 года (в 1970 году я в конечном итоге разыскал эту историю в романе *Предание смерти*).



Нега, роскошь и покой. 1904. Париж,
частное собрание

ничего удивительного, коль скоро я нередко одалживаю свои глаза персонажам... В данном случае, однако, меня задним числом охватили странные сомнения. Никаких следов. Может, они еще найдутся, эти карвенские дети, может, где-нибудь в другом месте. Не лучше ли оставить все как есть, сделать вид, что действительно... во всяком случае, промолчать, чтобы сохранить вероятность позднейшей находки: мною ли самим или кем-нибудь другим... Но, но, но, у меня мелькает мысль. Затруднительная. Прядь волос падает на глаза. Ее отбрасываешь, не думая. А она — опять двадцать пять. И потом, если я даже ошибаюсь, тем хуже, лучше уж сказать прямо. Вот.

Мелькает мысль, что это примечание... что это примечание было своего рода заручкой против возможной критики издателя, который мог отвергнуть этот постскрипtum, или читателя, который счел бы вышеупомянутый постскрипtum волосом в супе, — понимаете? — речь ведь идет о Матиссе, да или

нет? к делу! к делу! Нет, вы только представьте себе, в альбоме репродукций... Пусть говорят о живописи и не морочат нам голову этой войной, воспоминаниями г-на А. о войне, мы ими сыты по горло... Потому что в 1946 году, то есть во времена Нюрнбергского процесса, война уже стала политикой. Уж не собираетесь ли вы приплести политику к живописи Матисса, а? Нет, нет, упаси меня от этого господь в его неизреченной милости!

И главное, этот Карвен требовал куда больше строк набора, чем какая-нибудь одалиска, потому что одалисок вы могли видеть у Матисса, а возможно, и у себя дома, в то время как Карвен — провинция, куда нога ваша не ступала, во всяком случае в то утро, когда гроза и все прочее, и его необходимо описать. А потом я сказал себе. Я предполагаю, что сказал себе. Я возм... вероятно, сказал себе, подумают, что... и я вычеркнул, я сделал вид, что вычеркиваю это место, и... В этом и — все: случается, дорожишь написанной страничкой, находишь, что она получилась, нет? Отказаться от моих детей из Карвена? Ни за что. Лучше уж соврать. Отсюда — примечание. Раз уж эта история автоматически связала меня с Матиссом и я уже привык к этому факту... В общем и целом, я поправил узел на своем галстуке, наложил заплатку, чтобы прикрыть прореху, называйте это, как хотите. Раз уж. Тому должна была быть причина. Я не вышел за рамки сюжета. И так далее.

Мне скажут: в таком случае... Ну, что в таком случае? Вы поймали меня на месте преступления, уличили во лжи. И что с того? Не говоря уж о том, что это ускользало от вас целую четверть века, на этот раз вы недолго оставались в заблуждении, я сразу сказал, что раньше о детях из Карвена нигде не говорил. Что до остального, воля ваша.

Только почему же я предпочел сознаться во лжи, впрочем бесполезной, а не внес просто поправку в текст, опубликованный двадцать два года назад? А потому, что я возвращаюсь сейчас именно к этому тексту, к тому, что могли о нем сказать. Дальше увидите.

Пока же, разве вы не обнаруживаете на примере этого примечания, этой шулерской подтасовки, что уже в *Похвальном слове роскоши*, в 1946 году, я, говоря о Матиссе, по уши погряз в романе? В романе, где действуют издатель, читатель (единственное число по скромности), автор и, разумеется, художник. Но последний в данный момент находится в Симиезе, Приморские Альпы. Или нет, он уже в Вансе, вилла «Мечта»... На заднем плане. Его плохо видно из-за окна, он в комнате, которая служит ему мастерской, пишет девицу, обнаженную или не обнаженную, но во всяком случае снявшую с шеи свою цепочку с золотым крестиком. Потому что для художника христианские иллюзии были бы здесь так же неуместны, как и намеки на войну.

Но здесь-то как раз политика и вторгается в роман. В 1951 году Альфред Г. Барр-мл. опубликовал под маркой Нью-Йоркского Музея современного искусства свою весьма солидную работу о Матиссе, возможно, самую исчерпывающую в те годы, она называется: *Matiss, his art and his public — Матисс, его искусство и его зритель*. Он трижды упоминает там о «Похвальном слове», на стр. 262, 264 и 270. Оставим в покое последнее упоминание, где говорится только о ванной комнате г-жи Энчоррена. Первые два упоминания подчеркивают одну особенность автора *Похвального слова* (стр. 262):

Matisse's painting had even been defended by the Communist Aragon in 1946 in a poetic though somewhat specious essay entitled "Apologie du Luxe"...

«На защиту живописи Матисса выступил даже коммунист Арагон в 1946 году в своем поэтическом, хотя и отчасти вводящем в обман эссе под названием «Похвальное слово Роскоши»...»

Предоставляю вам на выбор два других перевода слова *specious*, имеющих-ся в словаре,—*втирающий очки* и *иезуитский*. Слово *даже* (*even*) понятно, поскольку эта фраза стоит после упоминания о «варварской статье Владимира Кеменова, направленной против декадентского искусства Запада». Тот факт, что «коммунист Арагон» защищал Матисса (и в 1946, и в 1947, и позднее), кажется, удивляет А. Г. Барра-мл., меня же удивляет другое — я не выхожу из-под его пера иначе, как с этим политическим эпитетом (он повторяется снова на стр. 264, где говорится примерно то же самое, что и на стр. 262), также и в связи с совсем другой историей, о которой я скажу ниже и которая, как мне представляется, была, таким образом, подготовлена политически. Пока что я ограничусь рассмотрением того, что могло быть *specious* в *Похвальном слове Роскоши*, если оставить в стороне политическую выгоду от того, что несколько страниц, принадлежащих коммунисту, представляются как иезуитские (или вводящие в обман, или втирающие очки).

Эти страницы равно посвящены живописи Матисса и Бодлеру — идея роскоши выводится из комментария к стихотворению последнего *Приглашение к путешествию* (строка *Там нега, роскошь и покой* кажется мне написанной как бы специально для Матисса). Моя вводящая в обман, или втирающая очки, или иезуитская защита в значительной части текста выглядит защитой не только Матисса, но и Бодлера. Я произносил похвальное слово не Бодлеру или Матиссу, а роскоши, идее роскоши, толкуемой обычно весьма узко, что *вводит в обман* и т.д., так что *Похвальное слово* было направлено против демагогии в этой области, иезуитства, если угодно, преподносящего это слово лишь в его ограниченном значении, подразумевающим ту роскошь, которая действительно оскорбляет бедность. Будучи прочитано глазами американца, в дни плана Маршалла, все это выглядело ложью, очковтирательством (неологизм, гласит словарь), иезуитством. Интересно было бы знать одно: *кого* я собирался обмануть, кому вкручивал шарики и в интересах какого Лойолы? Признаюсь, на эти вопросы я ответить не могу, и поэтому предполагаю, что автор *Matiss, his art and his public* в простоте сердечной, несколько *puzzled*, несколько сбитый с толку несовпадением своих представлений о коммунистах и *Похвального слова*, предпочел объяснить все очковтирательством и т.д. с моей стороны, только бы не расставаться с тем лубочным политическим образом, который был весьма в моде у него на родине. Впрочем, между нами говоря, если бы из-за нескольких страничек о Матиссе ему пришлось пересмотреть всю свою концепцию коммунизма, куда бы это нас завело, не приведи господь! Только начни думать, конца не будет, не успеешь оглянуться, кому-нибудь придет на ум покуситься на жизнь генералов и президента Республики (а ведь анкеты, которые полагается заполнить для получения въездной визы в Соединенные Штаты, со всей наивностью требуют от вас письменного заявления, что вы таких намерений не питаете). Ах, нет уж, лучше не надо, это становится *somewhat specious*, честное слово.

Конечно, роман здесь отклоняется в сторону от любовной линии, автор запутался, но надо признать, нет занятия, которое было бы ему так по сердцу, подчас он испытывает несказанное наслаждение, позволив себе эту *роскошь*,

не сердитесь на него за это... роскошь романа, *somewhat*, как там дальше?¹ Куда на ваших глазах попали если не персонажи в полном смысле слова, вроде кресла Людовика XV — Вторая империя, оловянного кувшинчика или ветки плюща, то, во всяком случае, статисты, которые могут еще оказаться полезными в дальнейшем, вроде Альфреда Г. Барра-мл. или г-жи Энчоррена (но эта дама уже успела одеться, и я утратил к ней всякий интерес).

ПОСЛЕДНЕЕ ПОКАЯНИЕ

Не знаю, что такое *Матисс*, Нью-Йорк, Лир, 1947. Не знаю также, что мог написать Александр Ромм там или в другом месте. Но поскольку у читателя перед глазами *все*, что написал о Матиссе я (включая *Похвальное слово*), он может заметить, что я нигде не обвинял, не осуждал Матисса ни за его *жажду роскоши*, ни за его *буржуазный индивидуализм*.

Я прекрасно понимаю, что *Коммунист* Арагон г-на Барра-мл. в представлении г-на Дилья не мог не говорить то же самое, что и советский автор, не развивал сказанное /мне неизвестное/ Александром Роммом*. Но пусть мне покажут текст, где я это сделал. Если, по мнению г-на Барра,

* Кажется, эти высказывания относятся к 1934 и 1935 годам. По г-ну Барру, *речь идет об анализе творчества Матисса, как правило, сочувственном, в ходе которого А. Ромм, спасая, как утверждает г. Барр, «свою репутацию — а возможно, и свою шкуру»*,

употребляет выражения типа «*буржуазная эстетика*», «*гедонистическая перспектива*» в «*эпоху империализма*». Признаюсь, что мне никогда не попадался в руки этот текст, но я, во всяком случае, никогда не употреблял, говоря о Матиссе, приведенных выше выражений.

моя защита Матисса была *somewhat specious*, то у г-на Дилья, после перевода сего суждения на французский, получилось, что я вообще не защищал его, а, напротив, *осуждал*. Да так, очевидно, осуждал, что *Темы и Вариации* Матисса, поскольку они вышли с моим предисловием, даже не упоминаются в самом тексте г-на Дилья, получая право лишь на упоминание в библиографическом перечне на мое имя. Автор говорит о принадлежащем вашему покорному слуге *Анри Матиссе* в серии *Сокровища французской живописи*, где и было опубликовано *Похвальное слово Роскоши*, но, очевидно, не прочтя этого текста, как и страниц, написанных в 1942 году, он охотно принимает на веру неведомо что (Лир, Нью-Йорк, 1947?), делая из этого вывод, что я, как и Александр Ромм (см. сноску на полях), осуждаю *буржуазный индивидуализм* Матисса, выражение, за которое я готов выплатить ему чистоганом, если он сможет найти какой бы то ни было французский текст за моей подписью, где оно было бы употреблено по отношению к кому бы то ни было. В конце концов я согласен с вами, все это не имеет никакого значения. По сравнению особенно со странной забывчивостью, которая приводит к тому, что г-н Дилья даже не упоминает *Темы и Вариации*, которые независимо от автора предисловия и содержания последнего важны тем, что дают

¹ Не знаю, эхо ли тут *somewhat specious*, или оригинальное суждение г-на Гастона Дилья, но этот последний в своем *Анри Матиссе* 1954 года, как ни странно, пишет о художнике, как бы его защищая:

Из-за того что он предпочитает спокойную, уединенную жизнь, покупает полотна Сезанна или Гогена, окружает себя растениями, птицами, из-за того что выбирает красивых натурщиц и создает вокруг себя всю эту обстановку, необходимую ему для работы, его осуждают за роскошь, буржуазный индивидуализм... Примечание 319, к которому отсылает нас автор, уточняет, от кого защищает Матисса г-н Дилья. Вот эта сноска: *В равной мере Арагон и Александр Ромм, в Матиссе, Нью-Йорк, Лир, 1947.*

представление о весьма серьезном опыте в области рисунка, проделанном Анри Матиссом в 1941—1942 годах. Г-н Барр этой ошибки не совершает. Создается впечатление, что г-н Диль внимательно прочел американскую книгу, делая свою. Остается пожалеть, что он при этом не понял одного—г-на Барра удивляет не то, что я говорю так же, как Александр Ромм, но, напротив, то, что я, вместо того, чтобы осуждать Матисса, беру на себя его защиту.

Additum 1969 года: *Перечитывая свою рукопись, я ощутил необходимость помочь читателю сблизить вышесказанное с текстом. И тот, кто верил в небо... написанным в начале этого года и помещенным во второй книге. Хотя бы ради того, чтобы он призадумался о барфровском употреблении этикета somewhat specious по отношению ко мне, как вы только что видели, и выражения far more conspicuously, которое он употребляет для характеристики коммунизма Пикассо, сравнивая его (будем справедливы) с коммунизмом Фернана Леже.*

АНТОЛОГИЯ I

Есть *Роман о Матиссе* и есть роман о Романе... Мало-помалу откладываются наносы уходящего времени. Пласты глав, скобок, отступлений наслоились с той поры, когда я впервые вошел в высокую пещеру Мастера из Симиеза. Встречи, беседы, грезы, исторические события и события, рожденные тем или иным шагом художника, его книгами, опытами, выставками... все сложилось так, что, даже учитывая возвраты в прошлое, о которых говорилось, когда А. М. касался своих давних произведений (знакомых или не знакомых мне), все сложилось так, что в *Романе о Матиссе*, зачатом в преддверии семидесятидвухлетия художника, обо всем предшествующем упоминалось лишь бегло, походя, как бы только для того, чтобы бросить дополнительный свет на другое, на то, что происходило перед моими глазами.

С тех самых пор как возник обычай фиксировать повествование на бумаге, романисты, как правило, брали своего главного героя у самых истоков его жизни, в минуту рождения (а иногда даже знакомили нас прежде с его родителями), после чего мы сопровождали героя, год за годом, пока он не достигал возраста любви, к которому и относилось само действие романа, подготовленное всем предшествующим. Отсюда повествование могло быть продолжено вплоть до свадьбы героя или до его кончины, независимо от того, достигал он или нет преклонных лет.

Но в прошлом веке, или чуть раньше, героя произведений стали хватать когда угодно и где угодно, кто за руку, кто за волосы, так что нам приходилось двигаться вперед, в сущности ничего или почти ничего о нем не зная. Такой рассказ требовал возврата назад, объяснения того, что могло произойти еще до первой страницы, и подчас этот «давно прошедший» роман (как «давно прошедшее» время глагола) оказывался в книге самым важным, особенно в эпоху романтизма. Нельзя сказать, что это было совсем уж ново, поскольку, что касается персонажей второстепенных, читателю и раньше приходилось пройти через нечто подобное. Искусство оглядки на прошлое, характерное для испанского романа, начиная с *Дон Кихота*, вышло за пределы Испании и проникло во Францию вместе с Жюль Блазом.

Когда я собрал все, что написал о Матиссе за двадцать пять лет, мне сразу стало ясно, что подобный дискурсивный метод непригоден для развития моего сюжета. И однако, мне вовсе не хотелось придать этой чащобе облик гладкой биографии, я не стремился стать *историографом* Матисса и полагал, что, для того чтобы поместить «героя» во времени, достаточно на худой конец указать дату его рождения, год ученья у Гюстава Моро, ну и подать еще нескольких *деталей* в том же духе. Потому что *Роман об Анри Матиссе* — это роман о похождениях духа, роман о живописи, рисунке, скульптуре, а вовсе не ряд анекдотов, не цепь пикантных приключений из жизни молодого человека, с которым я не был знаком, и из жизни человека старого, хотя и неизменно юного, как его взгляд, которого я встретил, когда ему было почти столько же лет, сколько мне сейчас. Речь идет не о женщинах, населявших эту жизнь, не о том, был ли Матисс хорошим отцом семейства, или о чем-нибудь еще в таком же роде. Эта книга — о художнике, о том, как он выразил себя, о том, что пожелал он оставить нам после себя, то есть о его картинах, рисунках, скульптурах и об этих аппликациях, которые он изобрел, увенчав ими свое творчество. Каждое полотно, каждый лист бумаги, по которому прошел его уголь, карандаш, перо, — это речь о самом себе, оставленная нам Матиссом. Этот *Роман*, мой роман о нем, — роман о мыслях, вступающих в спор между собой, или вытекающих одна из другой, или вдруг настигающих какой-то давний момент собственного развития... И именно через них я хотел показать моего *героя*.

Глядя на исписанные страницы, осмысливая сделанное мною, я обнаружил в том, что написал, один явный недостаток. Он заключается главным образом в том, что я написал только это. Сейчас

мне кажется, что, если бы я писал роман по старинке, у меня было бы преимущество — возможность прервать повествование *рассказом*, принадлежащим не мне, а самому Матиссу, наподобие того как в старых романах персонаж вдруг принимался за рассказ о своем детстве, юности или зрелых годах... И поскольку соображения совсем иного рода вынудили меня расчленить на две равные части рукопись, которую я приводил в порядок, я привык к мысли, что этот *рассказ* героя должен помещаться именно там, где проходит водораздел, т. е. на последних страницах первой книги. Тем самым в этой точке романа я покажу с помощью живописи Анри Матисса ход его подлинной жизни, того, что обычно именуется *его творчеством*, то есть последовательные этапы его мысли, его воображения, его мастерства.

Вот я и придумал поместить здесь, в точке, где я теперь нахожусь, то, что уже много лет мысленно называю *Антологией*, возместив таким образом читателю неведение, в котором я держу его, и показав, чем был Матисс до декабря 1941 года, когда я увидел впервые этого художника, бывшего с отроческих лет предметом моих мечтаний, но вовсе мне не знакомого.

Я сразу само собой понял, что *Антология*, придуманная специально для этого места романа, требует, хотя бы для равновесия композиции (заметьте, что я тут ни при чем, я никакой композицией не занимаюсь), *Антологии II*, во второй книге, чтобы дать *представление* обо всем сделанном Матиссом в период с конца 1941 года до последних работ, чтобы дать *представление* о блистательном завершении той авантюры, о подступе к которой он возвестил мне уже в 1942 году. Помните об этом!

Как раз 18 марта 1942 года Матисс сказал мне:

«Я долго учился своему ремеслу, все сложилось так, как будто до сих пор я только готовился, только вырабатывал свои выразительные средства».

Мне представляется, что этого высказывания достаточно, чтобы оправдать место, где я помещаю *перелом* в творчестве великого художника. Я застал его в момент, когда он приступал к своему опыту *рисунков по наитию*, этот опыт резюмирован в книге, к которой я, по его желанию, написал предисловие (*Темы и Вариации*). Так что теперь я только своєю свой текст, как ни велик он по объему, к тому, чем он должен был быть по воле А. М. в 1942 году, — к предисловию для этой книги. И поскольку цезура не была, разумеется, связана с моим появлением, я не имею права рассматривать декабрь 1941 как дату *события*. Может быть, следовало продолжить *Антологию I* до марта 1942, чтобы она стала буквальным истолкованием этого Матиссова *до сих пор*? Но мне показалось, что на сей раз дата должна быть поставлена в зависимость от внешних факторов, ибо хронология — века, годы, а подчас недели и дни — не устанавливается произвольно ни автором, ни его персонажем, она принадлежит всем людям, она их общее достояние.

И как раз незадолго до моего появления в Симиезе произошло *бытие*, переломившее жизнь всех французов, были они людьми искусства или не были, были они молодыми или старыми, — это война, которая обрушилась на нас летом 1939, война, с которой я, в сущности, и начал мой рассказ. Поэтому я решил оставить полтора года (полтора года, *предшествовавшие мне*, если я могу так сказать, не вызывая насмешек) работы Матисса для *Антологии II*, хотя они вполне могли бы войти и в первую. Но не привело ли бы это к смазыванию перелома? Не выглядела ли бы искусственной подобная система *периодизации*, как выражаются на своем варварском языке историки. Мне, во всяком случае, так казалось.

Поэтому *Антология I* обрывается вместе с той видимостью мира, которой была пауза между двумя великими войнами нашей жизни. И размышления художника в мрачные времена, наступившие тогда для нас, представляются подготовкой будущего, которое войдет в *Антологию II*, объемлющую годы, когда станет понятным, когда обнаружит свой смысл это высказывание Матисса, относящееся к 1942 году и приведенное мною в главе *Исповедь Матисса*:

«Вот все и складывается так, как если бы я был человеком, готовящим себя к работе над большой композицией...»

Первая книга романа завершается на дате, когда это еще только предсказание.

Здесь, перед тем как упадет занавес, возвещающая антракт, читателю представляется своего рода роздых, возможность остановиться на этих пророческих словах, на сплетении теней прошлого и будущего, подобно зрителям *Макбета*, повергнутым в трепет словами ведьм в дюнах, но не знающим еще, чем кончится пьеса.

Мне нравится опровергать и изобличать *систему*. Впрочем, эта ремарка относится не только к живописи.

Система двух *Антологий* — это не роман, который я пишу. Это его дополнение, подпорка. Ибо в текстах обоих книг романа, в сущности, все периоды творчества Анри Матисса уже представлены, противопоставлены, сравнены, переплетены, бросают свет один на другой. Хронология играет лишь вторичную роль в иллюстрации этих текстов: там, где мы сейчас — в

Симиезе периода оккупации,— царит полная свобода переходов от фовизма к периоду одалисков и к настоящему времени. Этому калейдоскопу «Антология» противопоставляет порядок хронологической последовательности. С той только разницей между *Антологией I* и *Антологией II*, что первая вносит порядок в прошлое, а вторая — в будущее... но здесь не место объяснениям по этому поводу.

Во всех книгах о Матиссе справедливо отводится определенное место его работам до 1900 года. По правде говоря, все сделанное им между 1890 и 1900 годами—это, как принято обычно выражаться, «ученические произведения»: копии, подражания—Рафаэль, Пуссен, Филипп Шампанский, голландцы XVII века, французы XVIII (Ватто, Фрагонар, Буше, Шарден),—своего рода годы странствий юного Вильгельма Мейстера. Оригинальные картины Матисса первого периода—натюрморты или слабо освещенные интерьеры—сделаны в приглушенных тонах и еще никак не позволяют предвидеть того Матисса, которого мы знаем, той живописи, которая прославит художника. Пленер появляется только к 1895 году, эволюция цвета в пейзажах обнаруживается во время пребывания художника в Бретани (1896) и путешествия на Корсику (1898). Одна картина, которую часто репродуцируют—*Десерт* 1897 года,—сейчас, через семьдесят лет, на наш взгляд, ничем не выделяющаяся на фоне тогдашней живописи, хотя в ту пору она казалась скандальной, представляет для нас особую ценность в связи с холстом 1908—1909 годов, который носит то же название и обнаруживает, какой огромный путь прошел художник за одиннадцать-двенадцать лет в трактовке одной и той же темы: здесь читается переход от пред-Матисса к Матиссу, *наконец ставшему самим собой*... И конечно, именно это пугало Гюстава Моро в его ученике, когда он выражал опасение: *Вы упростите живопись*. С тех пор на этих словах не раз делали стойку. Матисс любил приводить их с непередаваемой улыбкой. Но это уж его личное дело. То, что имел в виду Гюстав Моро, порицая начинающего художника, то, что представлялось скандальным публике той эпохи, теперь, по прошествии более чем полувека, само по себе просто непонятно. Что касается меня, то я усматриваю здесь влияние чисто академических традиций. В сущности, в наших глазах вышеупомянутое «упрощение» живописи, рассматриваемое как нарушение признанных правил, вовсе не является подходом упрощающим, как раз напротив. Отказ от выученного канона, переход к *иной* живописи—свидетельство отваги и изобретательности, здесь нет никакого упрощения, это отказ от прилежного механического копирования образцов подмастерьям, повторяющим или полагающим, что он повторяет своих предшественников, которые ведь тоже были в свое время новаторами. Меня не приходится просить, чтобы я переиначил формулу Гюстава Моро и сказал, что Анри Матисс усложнил проблемы письма, *осложнил живопись*, поставив перед всеми будущими художниками задачу изобретать, непрерывно обновлять живопись, и именно это требование сделало зарю нашего века эрой новой живописи. Что открыло эту новую эру? Можно ли связать ее начало с той или иной картиной? Любой выбор окажется произвольным, потому что переход осуществлялся постепенно, поначалу неуловимо, потом в один прекрасный день обнаружил себя, подобно красному пламени, вспыхивающему внутри угля. Так что, повторяю, мне представляется произволом рассекать живое искусство, эволюционирующую *плоть* духа, я на себя этого не беру. А если уж без произвола не обойтись, пусть отвечает за него история, детская манера человечества рассматривать свою собственную историю разрезанной на равные ломти, по сто лет в каждом, и будем считать, что Анри Матисс начинает вместе с XX веком.

И коль скоро конец прошлого века отмечен для Матисса неожиданным стремлением постигнуть иную область искусства, для чего он копирует *Ягуара пожирающего зайцев* Бари, собственную версию которого он дает в *Тигре*, коль скоро в 1900 году он принимается за скульптуру *Раб*, над которой работает до 1903 года, когда выставляет ее в Осеннем салоне... мне кажется необходимым включить в *Антологию I* *Обнаженную мужскую фигуру*, иногда именуемую также *Обнаженный* или *Натурщик*; она относится к 1900 году и показывает *Раба* таким, каким он виделся живописцу (весьма непохожим на того, каким изобразил его скульптор). Это портрет натурщика Бевилаки, позирующего в мастерской, обогреваемой «колоколом», который виднеется в глубине, слева от модели, там, где до такой степени преобладают синие тона, что этот холст называют иногда *Синяя обнаженная фигура*. Здесь, на этом полотне, которое в то время могло быть сочтено просто этюдом, уже возвещает о себе напряженным звучанием красок фовистский период, проглядывает рисунок, характерный для *Танца* или *Музыки*. Я лично рассматриваю эту картину как поворотный пункт в истории живописи. С этого момента слово предоставлено Анри Матиссу, и оно прозвучит во весь голос, откроет нашей эпохе путь к новаторству, к одной из самых великих авантур человеческого духа.

Масштаб этих превращений станет, возможно, понятнее, если сравнить полотно, называющееся *Открытая дверь* и написанное в Бретани летом 1896 года, с *Дверью-окном* 1914 года. Здесь копия мира обогатилась тайной, тайной, присущей Матиссу и не сводимой к словам, как бы

изобретательно они ни подбирались и ни отделялись. Тайной, позволяющей живописи сказать о том, что может быть сказано только ею и неподвластно ни одному другому виду искусства, кроме того, которое было создано пещерным человеком, ощутившим потребность рисовать бизонов на скальных стенах, там, куда не достигал свет.

В этот первый период на заре нашего века, именуемый у Матисса *темным*, краски, которые вскоре захлестнут его полотна, еще только проглядывают местами, подобно цветам в лесной чаще. Само собой разумеется, «периодизация» такого рода, насилюющая руку художника, как будто определенный *период* творчества должен быть покорен названию, которое ему дали, мало что позволяет понять в Матиссе. Уже в 1897—1898 годах один находящийся в ленинградском Эрмитаже натюрморт, *Посуда и фрукты*, которому надлежало быть *темным*, вполне может быть отнесен к *эпохе фовизма*. Если *Раба* (я имею в виду живописный вариант) иногда называют *Синяя обнаженная фигура*, возможно по какому-нибудь эскизу к этой картине, но сама картина, во всяком случае, обязана этим названием сине-зеленой гамме, в которой выдержано неосвещенное пространство, глубина мастерской. Бородатый, прямо-таки зверского вида персонаж (натурщик Бевилаки), напротив, написан в *светлой* гамме, контрастирующей с синими тонами фона. К тому же году относится, вне всякого сомнения, *Этюд обнаженной фигуры* из мастерской Карьера, где мужчина, явно не Бевилаки, дан частично (грудь, бицепсы, живот, левая ляжка) в синем свете, но на его левом плече, правой руке, коленных чашечках, правой ступне лежат отсветы красных тонов, распространяющиеся на икры и ляжки. Из картин этого времени я выбрал *Интерьер с фицгармонией*, не из-за примул, а скорее из-за композиции, из-за перспективы в новом пространстве, по которой будущее Матиссовой живописи можно прочесть лучше, чем по линиям ладони. Я не стану проследивать от картины к картине всего отобранного мной для *Антологии I*. Скажу только, что в *Кармелине* 1903 года, где смелость художника проявляется в новом распределении света и тени, Матисс впервые заставляет свет вращаться вокруг модели с помощью зеркала, как на Энгровой *Госпоже де Сеннон*; этим зеркалом Матисс отныне не перестанет играть всю жизнь. Анатомическая подчеркнутость мужских и женских фигур на полотнах этих лет, безусловно, связана со скульптурными проблемами, которые занимают живописца.

Лицо художника проявляется, однако, в его противоречивости. А противоречия проявятся с особой отчетливостью летом 1904 года в Сен-Тропезе, когда влияние Сёра и дружба с Синьяком вызовут к жизни манеру письма, резко контрастирующую с той, в которой написаны *Раб* или *Кармелина*,—я представил здесь этот стиль *Женщиной с зонтиком* 1905 года, репродуцируемой реже, чем другие картины этого периода, читатель найдет ее в книге, так же как *Негу, роскошь и покой*. С 1905 года дробление цвета, характерное для Сёра, у Матисса исчезает, как полагают, под влиянием Гогена (хотя я не назвал бы результатом «влияния» то, что является плодом *раздумий* о Гогене или Ван Гоге, Энгре или Делакруа, совершенно так же, как нельзя говорить о влиянии Рембрандта, Веласкеса или Крамха на Пикассо). Это особенно ясно видно по *Радости жизни*, по теме это полотно близко картине *Нега, роскошь...* но живописная манера каждой из этих картин отрицает другую. Обе картины были написаны в новогодние праздники: *Нега, роскошь...*—зимой 1904/1905, а *Радость...*—зимой 1905/1906. Невозможно обойти молчанием принципиальный характер этих двух нарочито непохожих полотен, с нарастающей силой выражающих своего рода языческую радость или, как склонен расценивать лично я, гедонистическое отношение к жизни.

Начало новой манере, как мне кажется, было положено в Коллиуре в то самое лето 1905 года, когда Сен-Тропез и Синьяк остались в прошлом. Показательны этюды пейзажа, который будет затем использован в картине *Радость жизни*. Период Сёра был как бы подхodem к коллиурскому взрыву, отмеченному *Сиестой* и *Окном в Коллиуре* и еще ярче обозначившемуся в картине *Женщина в шляпе*—портрете госпожи Матисс, воспринятом как манифест направления, за которым после Осеннего салона того года закрепится имя *фовизма*¹.

¹ Я уже говорил, что черты *фовизма* обнаруживаются в предшествующих полотнах, но, конечно, не столь решительно, не захватывая картину полностью, не «монополизируя» ее. И как станет видно в дальнейшем, *фовистский период* для Матисса, в сущности, никогда не кончится, даже если фовизм будет у него видоизменяться, не мешая новым экспериментам. Что же до *фовизма*, как такового, за пределами живописи Матисса, то отдельные прецеденты были обнаружены (если не считать ближайших друзей А. М., например Дерена, бывшего рядом с ним в Сен-Тропезе и Коллиуре летом 1905 года) в работах некоторых художников, выставленных в Осеннем салоне 1905 года. Как *феномен коллективный*,—справедливо пишет Жорж Дютюи,—*фовизм был столь же недолговечен, сколь неустойчив. Большая часть тех, кто в ту пору исполосовал свои полотна беспримесными красками, вскоре от фовизма отошла—так остепеняются, перебесившись.* Эпоха фовизма, в сущности, ограничена периодом 1904—1907 годов, и только отдельные холсты

Фовизм в собственном смысле слова представлен в *Антологии I* полотнами 1905, 1906 и 1907 годов: вслед за *Дамой в шляпе* идет *Чтение* (Маргарет Матисс), два *Молодых моряка*, написанных в 1906 году в Коллиуре и отражающих с крепнущей силой замысел художника (в *Антологии I* представлена репродукция одного из них, того, о котором я говорил в связи с картинами, развешанными Андре Бретоном и мною в Валь-де-Грас в 1917 году; эта картина находится сейчас у г-на Хенса Селлимана в Базеле; первый моряк, выполненный в том же году, не так смело написан, и его можно считать этюдом ко второму), а также *Прическа*, *Берег реки* 1907 года и *Госпожа Матисс в красной индийской шали*, которой я здесь не даю. Нег здесь (поскольку эту репродукцию я помещаю в *Антологии II*) и *Г-жа Матисс* (1905), известной под названием *Зеленой полосы* из-за тени, которая начинается со лба, и, деля надвое нос, отмечает, в сущности, тень как на лице, так и в глубине комнаты. Но фовизм не замыкается в живописи этих лет; в творчестве того, кто был его вождем, он только видоизменяется. Одна история, рассказанная Гертрудой Стайн, владелицей этой картины, побудила меня включить в *Матисс-ан-Франс* *Голубую обнаженную*, которая была написана в 1907 году и носит подзаголовок *Воспоминание о Бискре*. Через два года путешествие в Алжир дало как бы новый толчок неистовой колористике Матисса. Отсюда, возможно, идет тот яркий свет, поиски которого дважды приведут Матисса в Марокко, в 1911 и в 1912—1913 годах, и на Таити, в 1930 году,—свет, по которому он будет так тосковать в преддверии войны 1939 года, когда соберется поехать в Бразилию. Если начиная с 1908 года—по крайней мере вместе с *Игроками в шары* и *Нимфой и сатиром*, полотном, написанным в 1909, к нему я еще вернусь,—возникает, как я считаю, иная живописная манера, которая может рассматриваться как фовизм лишь при расширительном понимании этого термина, фовизм тем не менее не исчезает вовсе из творчества Матисса. Быть может, он даже получает новый заряд от путешествия в Севилью в 1911 году. *Мастерская художника* и *Натюрморт с баклажанами* принадлежат к его самым совершенным созданиям, как и *Семейный портрет*, помещенный в *Матисс-ан-Франс* (написанная в Исси-ле-Мулино, эта картина находится сейчас в Москве). Но даже если считать фовистским замечательное *Синее окно*, написанное в том же году в Исси-ле-Мулино, то вряд ли можно свести к логике фовизма *Разговор* (1911), сделанный, как говорят, для Щукина. Искать демаркационную линию фовизма в творчестве Матисса попросту нелепо. Не невозможно не связать с этим направлением холсты, написанные в Марокко в 1912 году; в *Антологии I* они представлены *Видом из окна*, *Танжер*, *Зорой на террасе*, *Дверью в кабле*. *Стоящий марокканец в зеленом*, так же как и *Сидящий марокканец в зеленом*, относится к 1913 году, оба они были написаны в Марокко во время второй поездки Матисса. *Марокканец* 1916 года—композиция, написанная по памяти, здесь цвет уже не тот, что на картинах, сделанных непосредственно в Марокко, он отражает последующие поиски художника.

К ним нам и следует теперь вернуться: я уже назвал картины 1908—1909 годов, включенные мною в *Антологию I*,—это *Игра в шары*, *Нимфа и сатир*. (Не следует ли присовокупить сюда также трех *Обнаженных* 1908 года, находящихся в Эрмитаже? Но в них не так заметна очевидность перелома, который явлен в воспроизводимых мною полотнах, они выглядели бы здесь *этюдами*.)

некоторых художников тяготеют к фовизму вплоть до 1910 года. Позднее лишь эпигоны вроде Рауля Дюфи будут время от времени напоминать, повторяя самих себя, об этой *моде*, если будет позволено употребить это слово без той уничижительной интонации, с которой его обычно произносят. С 1909—1910 в моду входит направление, получившее имя кубизма, его мэтрами были Брак—он прошел через фовизм, но отделился от него в 1907 году—и Пикассо, чей *голубой период* сближают, на мой взгляд неправомерно, с полотнами Матисса, где преобладают синие тона (как правило, для того чтобы попытаться вывести Пикассо из Матисса). Само слово кубизм, обретенное в шутку Матиссом, было подхвачено журналистами и возведено затем в систему. Школы приходят и уходят, но у них есть одна общая черта: каждая таит в себе преходящую притягательность для имитаторов. Настоящие мастера изобретают, сея эпигонов, но им самим дорого лишь новое. Для какого-нибудь Дерена годы фовизма лишь *испытание огнем*, для Брака—момент молодости, когда ему была необходима *физическая живопись*. Фовизму Матисса, объемлющему период с 1904 до марокканских полотен 1912—1913 годов, будут подражать другие, сам же он останется внутренне верным движению, сделавшему его вождем «диких», и если позднее он и кажется отошедшим от фовизма, то это не возврат к дофовистскому периоду, это—преодоление фовизма, хранящее в себе «дикий» огонь молодости, чтобы пронести его дальше, изменяя свой почерк (как изменяется на протяжении жизни *почерк* в собственном смысле слова, приобретая по мере взросления человека новые начертания, но оставаясь при этом самим собой, отражая своими видоизменениями этапы духовной жизни, незабываемые меты бытия).

Следует причислить сюда же *Купальщиц с черепахой* 1908 года, *Купальщицу*, написанную в Кавальере в 1909 году одновременно с первым вариантом *Танца*, находящимся в Филадельфийском музее. Я даю только окончательную версию этой картины (1910), она сейчас в ленинградском Эрмитаже. Музыка также написана в 1910 году. *Танец* появится вновь как картина на стене в двух вариантах интерьера *Настурции с танцем*, из которых я даю один, тот, что в Пушкинском музее в Москве. Барр относит их к 1912 году, но г-жа Дютюи вносит поправку — они написаны в 1911.

Возможно, эту манеру Матисса, одну из ведущих в его творчестве (и именно в ней я лично усматриваю истоки *Икара* эпохи войны и аппликаций последнего периода, во всяком случае, решающий шаг к этому будущему), следует связывать не столько даже с реакцией на фовизм, сколько с мыслями, которые преследовали А. М. с тех пор, как он обратился к скульптуре. Эта скульптурная живопись — как *скульптурен* и портрет художника 1906 года, помещенный здесь фронтисписом к Книге I, — приходит в 1905—1907 на смену статуарной, и она совпадает по времени с работой над скульптурами *Двух негритянок* (1908), *Серпантинки* (1909) и пяти бюстов, известных под именем *Жанетты*, которые относятся к 1910—1911 годам. Как бы там ни было, внезапный пуританизм колорита порождает вопросы, на которые сам Матисс не дал ответа при жизни, и нужна немалая смелость, чтобы дерзнуть на это объяснение теперь, когда его уже нет. Я все же отсылаю читателя к Книге II, главе *О цвете*, — хотя бы ради факта, подчеркнутого мною в одном из примечаний, ради высказывания Матисса о постоянном употреблении ультрамарина в его работах 1942—1943 годов, как о языке, найденном им тридцатью годами раньше.

Я позволил себе увлечься. По правде говоря, ты, читатель, можешь прекрасно обойтись без моих комментариев, достаточно просто разложить картины Матисса в хронологическом порядке, отсылая тебя, когда это необходимо, от картин, включенных в *Антологию*, к тем, что помещены в тексте. Если ты способен понять что к чему, нет нужды ни в каких дополнительных объяснениях. А в противном случае что могут дать тебе мои слова, раз у тебя все равно бельмо на глазу?

Как раз незадолго до войны, в 1913 году, появляются картины, внутреннюю близость которых я считаю должным здесь отметить. Осенью 1913 года (если пропустить *Натюрморт с гипсовым бюстом*, относящийся к лету 1912, и *Золотые рыбки*, обе написанные в Исси-ле-Мулино) был сделан портрет г-жи Матисс, которого я уже касался, говоря о том, что он значил для меня, когда мне было двадцать лет, тот самый портрет, где левый верхний угол как раз написан ультрамарином, портрет с нарочито живописным лицом и скользящим движением шарфа, где общая простота ансамбля резко контрастирует с *деталью* шляпы (отсылаю вас к *Авторской аннотации*, там и картина и мой к ней комментарий).

Именно предельная простота, скудость линий (так же, как, например, в *Женщине на табурете*, 1915), сказавшаяся в выборе стола чисто линейного рисунка и табурета, да и самой женщины, которую мы вновь найдем у Матисса на заднем плане *Урока фортепьяно*, особенно явны в *Виде на Нотр-Дам*, написанном в 1917 году, самом линейном, возможно, из всех полотен художника; именно эта предельная простота, этот аскетизм характеризуют полотно, о которых я говорю, или, во всяком случае, преобладают в них, как, например, в *Интерьере с золотыми рыбками* 1914 года или в *Золотых рыбках* 1915 года... Этот последний холст в двадцатые годы согласился, не без давления, приобрести Жак Дусе, после того как мы с Андре Бретоном долго его об этом умоляли. После 1914 года Матисс доводит эти приемы почти до вызова в картине *Маргерит, розово-белая голова*, полностью построенной на геометрически подчеркнутых прямых; к ней примыкает портрет Греты Прозор и композиция *Бабышки на реке* (1916), где прямые линии сочетаются с кривыми.

Дело в том, что, какой бы путь ни выбирал А. М., он неизменно оставляет для себя лазейку иного плана. И в том же, 1914 году, когда была написана *Маргерит, бело-розовая голова*, художник, словно в противовес ее нарочитой прямолинейности, вызывающе играет округлыми линиями (как, впрочем, и прямыми) в портрете м-ль Ивонны Лансберг. Тяга к округлым линиям, в сущности, одержит позднее верх в *Одалисках* в том, что могло бы быть названо романом с г-жой де Сеннон, я подразумеваю *арабеск*, который займет у А. М. прочное место в изображении как женского тела, так и неодушевленных предметов, пейзажей и через тридцать три года после *М-ль Ивонны Лансберг* приведет к декларации художника в *Джазе*: *Мои кривые не безумны*. Он заявит это, заключая свои тексты виньетками, завитками, лишенными какого бы то ни было смыслового наполнения, впервые изобретенными им за год до *Джаза* — для *Цветов зла*.

Очевидно, именно эти, только что упомянутые мною картины, а также, если говорить о кривых, — *Замшевый полог* (1915), и о прямых — *Окно: интерьер* (1916)... и пожалуй, *Горькие тыквы*, натюрморт (лето 1916 года), из-за его композиции... и — как знать? — каждый сходит с ума

по-своему — *Художник и его модель*, холст 1917 года¹ ... именно эти картины были отнесены к «кубистскому периоду» Матисса, то есть критики взяли себе манеру именовать их именно так, что совершенно нелепо. Я вовсе не стремлюсь «смыть» с Матисса этот «грех», просто здесь нет ничего общего с живописцем Брака или Пикассо. Время, впрочем, позаботилось о том, чтобы прояснить эту путаницу. К этим картинам присовокупили также, разумеется, *Урок фортепиано* и наградили Матисса именем, выдуманном им самим для искусства, еще несколько лет назад безымянного и от него весьма далекого. Я поместил эту последнюю картину рядом с *Золотыми рыбками* 1914—1915 годов и *Художником и его моделью* 1917, так как для всех этих холстов характерно то, что до 1900 года именовалось «упрощением живописи», а в 1916 стало именоваться «кубизмом» Матисса. Отсылаю вас к ним, это, на мой взгляд, шедевры Матисса, если взять его творчество в целом. Я сказал бы то же самое, как это ни покажется странным, но таково мое глубокое убеждение о картине *Дверь-окно* (Исси-ле-Мулино, 1914), я уже намекал на это выше, указывая на тайну, сокрытую в этой двери, которая и сегодня (1969) не утратила своей *современности*. Я писал о картине *Дверь-окно* в той же брошюрке, откуда позаимствовал для этой книги пассаж о Джойсе и *Улиссе* (*Я так и не научился писать, или Первые строки*, Скира, 1969, Библиотека *Тропинки творчества*). Я займусь отсюда также и комментарием, относящийся к этой *Двери-окну*, и воспроизвожу его в том виде, в каком он был опубликован:

Дверь-окно Матисса (1914), самое загадочное из всех когда-либо написанных полотен, кажется открывающимся в «пространство» некоего романа, который только начинается и о котором автор еще ничего не знает, как ничего не ведает о жизни в этом доме мрака, его обитателях, их памяти, их грехах, их страданиях.

Как мне кажется, тайна *Двери-окна* заключена прежде всего в том, что отличает ее от всех *открытых окон*, которых так много в творчестве Матисса, да и других художников до и после него; все эти окна открываются во внешний мир, залитый светом, дверь-окно, напротив, разверста в пространство, заполненное мраком, будь то сад или то, что мы впоследствии увидим в серии *Живая тишина домов*. И более того, не знаю, отдавал ли себе в этом отчет сам Матисс, но сегодня, когда вдруг обращает внимание на дату картины — 1914, и по всей видимости, лето того года, — от этой тайны пробирает дрожь. Хотел того или нет художник, но эта дверь-окно, как и то, во что она распахнута, так и осталась открытой: за ней разверзается война, за ней по-прежнему стоит событие, которое перевернет жизни невидимых мужчин и женщин, черное будущее, живая тишина будущего.

Я намеренно обрываю здесь этот комментарий, непропорционально пространный для простого перечня иллюстраций, который следовало бы предпослать *Антологию*, это слишком детальное обоснование причин, обусловивших мой отбор и объясняющих, в частности, присутствие *Солнечного удара* (*Триво*), который относится к 1917 году и должен быть сближаем с одной из *Молодых девушек у окна* — той, что называется *Солнечные перекладки*, 1942, о ней речь впереди, во второй книге. В остальном, читатель увидит сам, я бегло представил период, начавшийся в Ницце во времена натурщицы Антуанетты и продолженный там же с натурщицей Анриеттой. Историю этого периода (как и то, что относится к Лоретте), историю, которую я вижу на свой лад, то есть через «окно», открытое для меня Матиссом, вы найдете во второй книге, в главе *О Мари Маркоз и ее любовниках*. В соответствии с протяженностью этой эпохи, объемлющей период с 1918 по 1939, то есть двадцатилетие между двумя войнами, и представленной в *Антологии I* всего лишь пятью цветными иллюстрациями (тогда как период с 1900 по 1918 представлен тридцатью пятью), она гораздо богаче иллюстрирована в тексте, так что можно проследить развитие художника начиная от так называемой эпохи *одалисок*, которая дана здесь всего двумя картинами 1923 и 1927 годов. В *Матисс-ан-Франс* есть два этюда, сделанные с Анриеттой и ее братьев (картина, которая так и называется, и рисунок *Анриетта за пианино, ее братья, читающие книгу*, то и другое 1923 года), своего рода повтор семейных полотен — *Семейно-*

¹ Тот, где натурщица Лоретта позирует в глубине комнаты в кресле (и на начатом холсте), а через окно, как и на относящейся к тому же году *Мастерской, набережная Сен-Мишель* (где Лоретта, обнаженная, — на софе, в глубине комнаты, художник же вышел, оставив свои картоны на стуле), виден *новый пейзаж*, открывающийся с набережной Сен-Мишель, то есть только что достроенные белые корпуса Охранного отделения, фигурирующие также в *Интерьере с золотыми рыбками* того же года, меж тем как на картинах, написанных раньше, вид из мастерской в доме 19 по набережной Сен-Мишель был совершенно иной, например в *Мосте Сен-Мишель* 1900 года на месте этих зданий через широко растворенное окно виднеется скопище разнокалиберных домов и масса деревьев. Все это говорится, если угодно, ради *исторического реализма*.

го портрета (1911) и Урока музыки (1916). Картины, написанные на Таити, помещены в *Высоком гребенье*. Ряд подготовительных этюдов и окончательный вариант *Дамы в голубом* (1937) перенесены во вторую книгу. Там же серия, которая завершается *Зимним садом* (1938), помещенным в *Антологии I*.

Теперь, когда объяснения, и так уже более пространные, чем следовало, даны, мне остается только дать «слово» единственному человеку, который может раскрыть вам *вид* на то, чего не выразить словами. В этой точке романа сам Жиль Блаз лучше любого Ален-Рене Лесажа проведет вас через события, через чащу событий. Мой Жиль Блаз *напишет* вам мир, пройденный им своим неповторимым путем сквозь все эпизоды этого повествования, первая книга которого начинается в дни Всемирной выставки 1900 года, ретроспективного обзора былых времен, и завершается в час, когда у дверей нашей страны уже слышен яростный рык насилия, когда уже нависла над нами чудовищная тень, посягающая на то, чтобы застить навсегда французский свет Мане и Матисса и тем самым навсегда покончить с... *выродившимся искусством*, как изволили выражаться те, кто уже властвовал над нами, когда я впервые поднялся в Симиэз и встретил этот голубой взгляд, вернувший мне веру в будущее, в неотвратимость светлого будущего после бури. Взгляд того, кто в 1914 году в Исси-ле-Мулино распахнул на войну свою дверь-окно, от которой я не в силах оторвать глаз.



Буылка шидама. 1896. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина



Синий горшок и лимон. 1897(?). Ленинград,
Государственный Эрмитаж



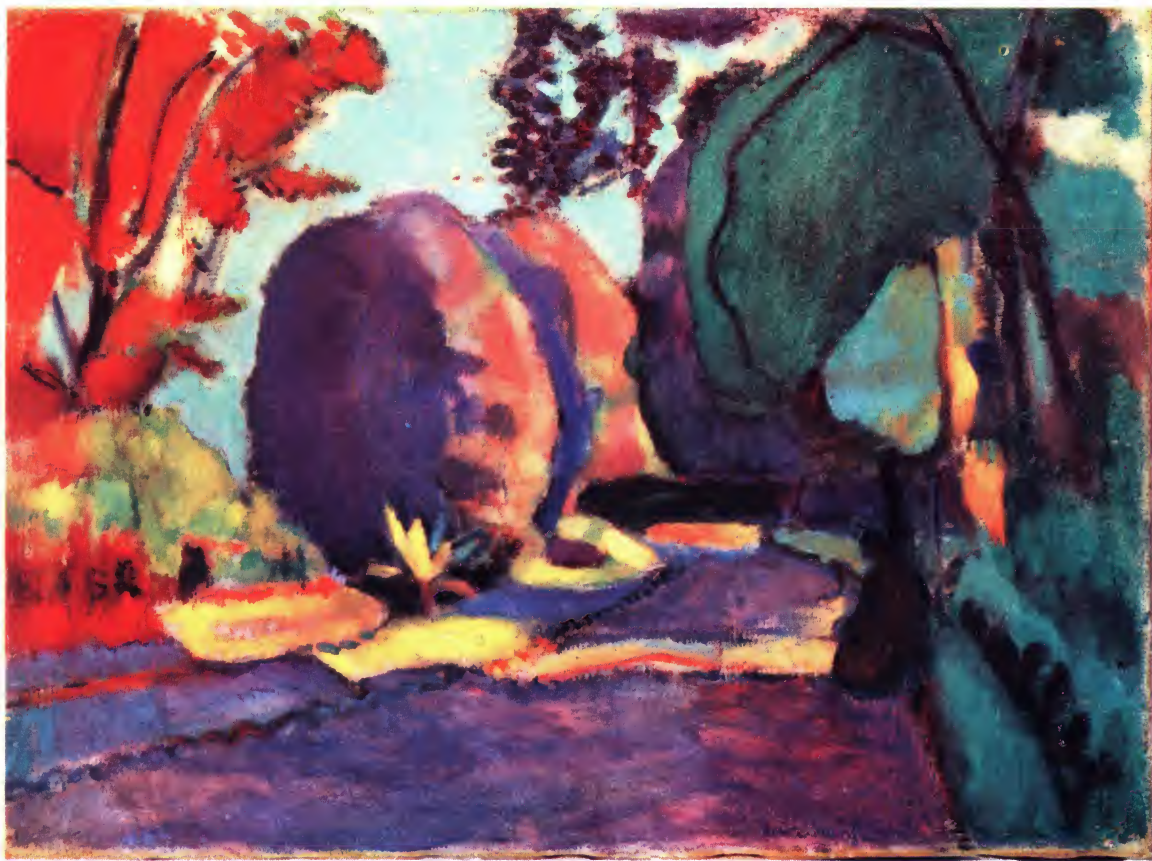
Фрукты и кофейник. 1897 или 1898. Ленинград, Государственный Эрмитаж



Синий кувшин. 1899—1900 (?). Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина



Посуда на столе. 1900. Ленинград, Государственный Эрмитаж



Люксембургский сад. 1901 — 1902. Ленинград,
Государственный Эрмитаж.



Булонский лес. 1902. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина



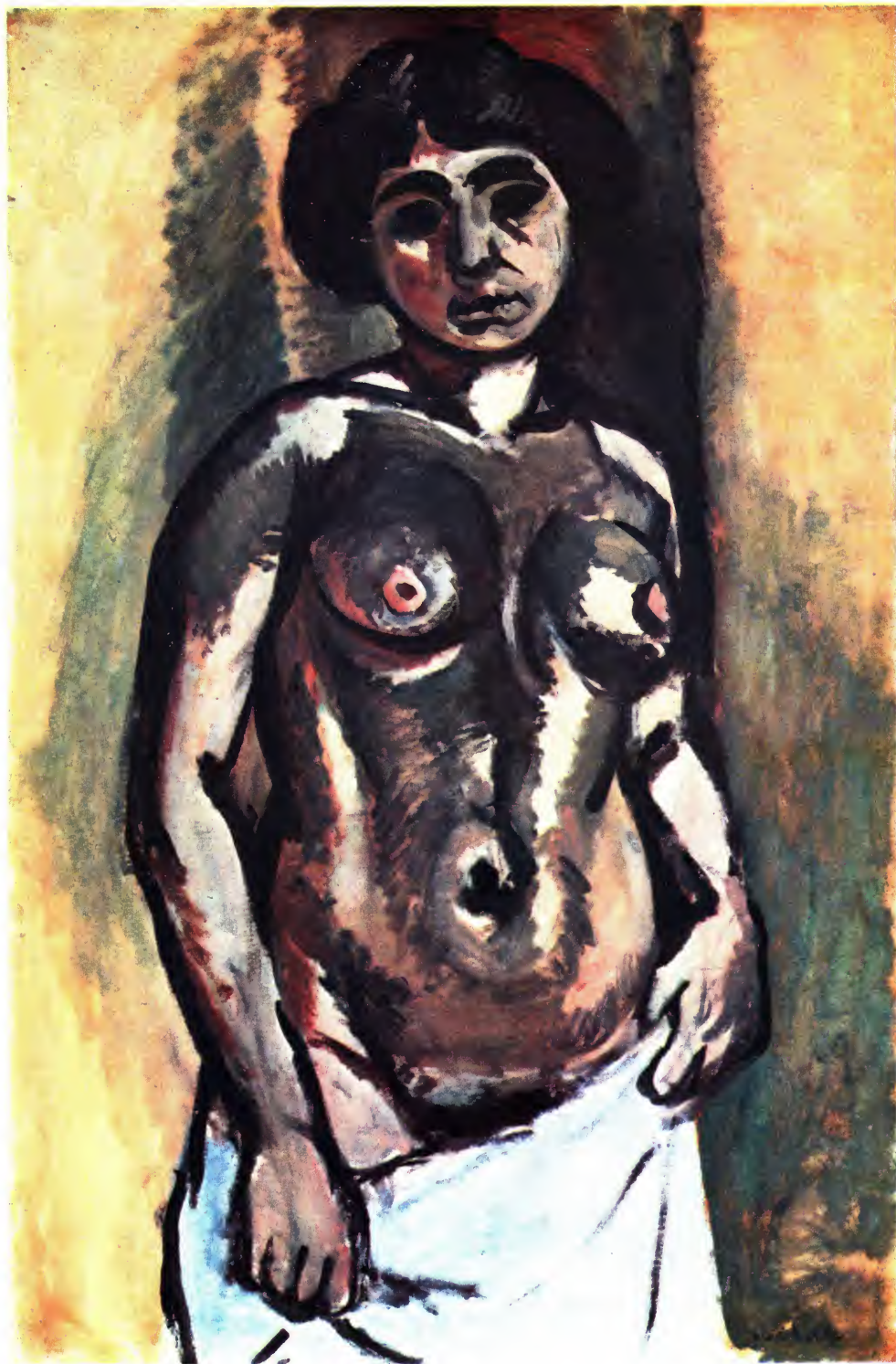
Вид Коллура. 1905 или 1906. Ленинград,
Государственный Эрмитаж



Дама на террасе. 1906 (?). Ленинград, Государственный Эрмитаж



Посуда и фрукты на красно-черном платке.
1906 (?). Ленинград, Государственный
Эрмитаж



Обнаженная женщина. Черное с золотом.
1908. Ленинград, Государственный Эрмитаж



Игра в шары. 1908. Ленинград, Государственный Эрмитаж

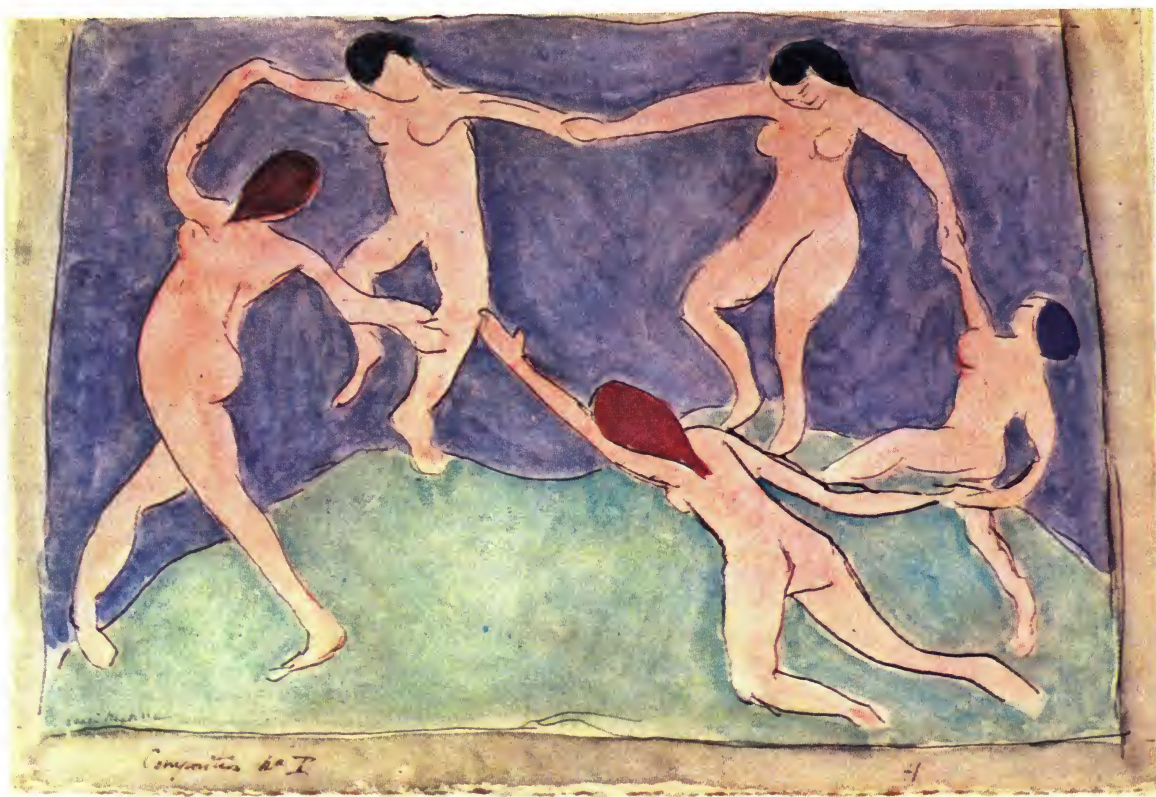


Статуэтка и вазы на восточном ковре. 1908.
Москва, Государственный музей изобразитель-
ных искусств имени А. С. Пушкина



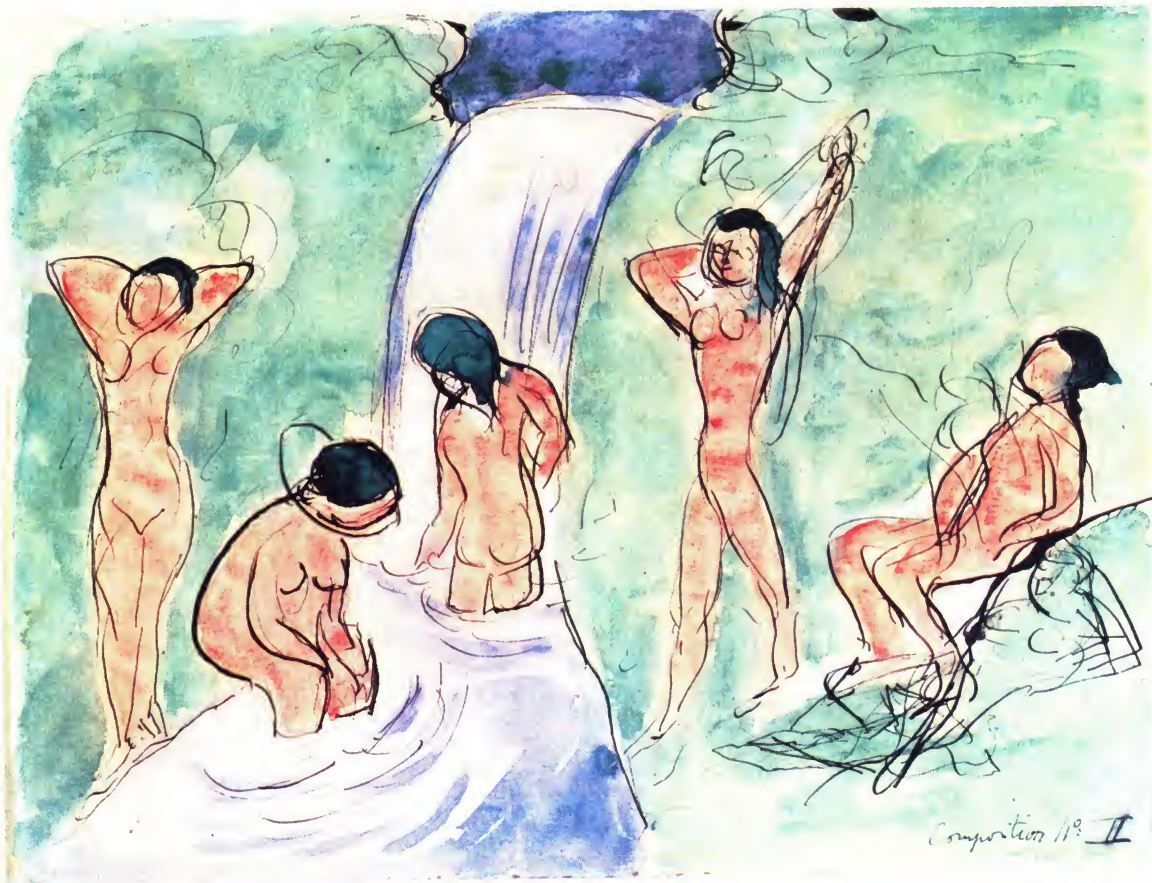
Букет цветов в белой вазе. 1909. Москва,
Государственный музей изобразительных ис-
кусств имени А. С. Пушкина





Танец. Ок. 1909. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

Испанка с бубном. 1909. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина



Композиция № 2. Ок. 1909. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина



Нимфа и сатир. 1909. Ленинград, Государственный Эрмитаж



Музыка. 1910. Ленинград, Государственный Эрмитаж





Фрукты и бронза. 1910. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина



Разговор. 1911. Ленинград, Государственный Эрмитаж



Мастерская художника. 1911. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

Красные рыбы. 1911. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина





Натюрморт с баклажанами. 1911. Гренобль,
Музей изящных искусств



Танец вокруг настурций. 1911. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина



Марокканка (Стоящая Зора). 1912. Ленинград.
Государственный Эрмитаж



Уголок мастерской.
1912. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина





Зора на террасе. 1912. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

Вид из окна. Танжер. 1912. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина



Вход в казбу. 1912. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина



Портрет Греты Прозор. 1916



Голубые глаза. 1935. Балтимора, Музей изящ-
ных искусств

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. «НО РЕЧЬ ВЕДЬ ИДЕТ О ЧЕЛОВЕКЕ...» А. МАТИСС. АВТОПОРТРЕТ. 1906
2. РИСУНОК, ИЛЛЮСТРИРУЮЩИЙ ПИСЬМО А. МАТИССА К Л. АРАГОНУ
3. А. МАТИСС В МАСТЕРСКОЙ «ВИЛЛА АЛЕЗИЯ», КОТОРУЮ ЕМУ УСТУПИЛА ДЛЯ РАБОТЫ АМЕРИКАНСКИЙ СКУЛЬПТОР МИССИС КЭЛЛЕРИ. 1939
4. РУМЫНСКАЯ БЛУЗА. СОСТОЯНИЕ 22.XII.1939
5. РУМЫНСКАЯ БЛУЗА. СОСТОЯНИЕ КАРТИНЫ В МОМЕНТ, КОГДА А. МАТИСС ПЕРЕВАЛ НАД НЕЙ РАБОТУ В НИЩЕ. 1939
6. РУМЫНСКАЯ БЛУЗА. ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ ВАРИАНТ. ОКТЯБРЬ 1940. ПАРИЖ, НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
7. ПОРТРЕТ ГОСПОЖИ МАТИСС. 1912—1913. ЛЕНИНГРАД, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
8. А. МАТИСС (В ЦЕНТРЕ) В АКАДЕМИИ ЖЮЛЬЕНА. 1892 (?)
9. КЛОД ДЮТЮИ, ВНУК ХУДОЖНИКА. РИСУНКИ, СДЕЛАННЫЕ С КЛОДА В МАРСЕЛЕ. ДАТИРУЮТСЯ 18—22 АВГУСТА. 1940
10. А. МАТИСС ЗА РАБОТОЙ НАД КАРТИНОЙ «ЗЕЛЕНЬ» В МАСТЕРСКОЙ В ВИЛЛЕ «РЕЖИНА» В СИМИЕЗЕ. ДЕКАБРЬ 1940
11. СВЕТАЯ КАМЕРА В СИМИЕЗЕ
12. ГОЛУБАЯ ОБНАЖЕННАЯ. БАЛТИМОРА, МУЗЕЙ ИСКУССТВА, КОЛЛЕКЦИЯ КЕН
13. РИСУНОК № 3 ИЗ СЕРИИ «ТЕМЫ И ВАРИАЦИИ», ЧЕРНИЛА
14. НАТЮРМОРТ С ГОЛУБОЙ СКАТЕРТЬЮ. 1909. ЛЕНИНГРАД, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
15. АВТОПОРТРЕТ. ИЮЛЬ 1947
16. КРАСНЫЕ РЫБКИ. 1914—1915. НЬЮ-ЙОРК, МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
17. УРОК ФОРТЕПЬЯНО. 1916. УРОЯЛЯ ПЬЕР МАТИСС, СЫН ХУДОЖНИКА, НА ВТОРОМ ПЛАНЕ—КАРТИНА 1914 ГОДА «ЖЕНЩИНА НА ТАБУРЕТЕ»
18. БОДЛЕР. ОФОРТ, ФИГУРИРУЮЩИЙ В КНИГЕ «ПОЭЗИЯ СТЕФАНА МАЛЛАРМЕ». СКИРА, ЛОЗАННА. 1932
19. ЭТЮД ДЕРЕВА, УВИДЕННОГО ИЗ ОКНА ХУДОЖНИКА. РИСУНОК № 7. 25 АВГУСТА 1941. ЧЕРНИЛА
20. (а—г). «ЭТИ ПРЕКРАСНЫЕ РАСКРЫТЫЕ ОКНА, ЗА КОТОРЫМИ НЕБО ТАКОЕ ЖЕ ГОЛУБОЕ, КАК ГЛАЗА МАТИССА ЗА ОЧКАМИ. И ЭТО ДИАЛОГ ЗЕРКАЛ...»
21. СЕМЬЯ ХУДОЖНИКА. 1911. ЛЕНИНГРАД, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
22. ТАНЕЦ. 1910. ЛЕНИНГРАД, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

23. А. МАТИСС В ДОМЕ С. ЩУКИНА В МОСКВЕ В 1911 ГОДУ: НА СТЕНЕ ЕГО КАРТИНА «ДАМА В ЗЕЛЕНОМ»
24. ПЕРЕДНЕЕ СТЕКЛО АВТОМОБИЛЯ. 1917
25. Л. АРАГОН. ПОРТРЕТ КАРАНДАШОМ 3/42
26. РИСУНОК, ВЫПОЛНЕННЫЙ НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ "VOLUMETTO" И ПОДАРЕННЫЙ ЭЛЬЗЕ ТРИОЛЕ. НИЦЦА, 25.5.1942
27. «СТРАХ, ЧТО, СОБРАВШИЕСЬ В КУЛАК, ПОРАЖАЕТ ТЕБЯ ПОД ГРУДЬ...» ИЛЛЮСТРАЦИЯ К «ПАСИФАЕ» МОНТЕРЛАНА
28. ВИЛЛА «МЕЧТА», ВАНС
29. А. МАТИСС, РАБОТАЮЩИЙ НАД ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ К «УЛИССУ» Д. ДЖОЙСА. 1935
30. ИТАКА. ДОРОГА КО ДВОРЦУ ПЕНЕЛОПЫ. ОФОРТ. 1935
31. ПЕЙЗАЖ, НАПИСАННЫЙ НА ТАИТИ. 1931
32. ПОРТРЕТ КРЕСЛА. МАСЛО. 1946
33. ПОРТРЕТ ШАРЛЯ ОРЛЕАНСКОГО. СЕПИЯ
34. ПАЛИТРА ОБЪЕКТОВ. ФОТОГРАФИЯ, СДЕЛАННАЯ ПО ПРОСЬБЕ Л. АРАГОНА И ПОСЛАННАЯ ЕМУ МАТИССОМ 12 ИЮЛЯ 1946
35. ДЕЙСТВИЕ I. МАТИСС ЗА РАБОТОЙ
36. КОНЕЦ ДЕЙСТВИЯ III
37. КРАСНАЯ КОМНАТА (РОЗОВЫЙ ДЕСЕРТ). 1908. ЛЕНИНГРАД, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
38. «НЕГА, РОСКОШЬ И ПОКОЙ» (ИЛИ «РОСКОШЬ, ПОКОЙ, НАСЛАЖДЕНИЕ»). 1904. ПАРИЖ, ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ
39. БУТЫЛКА ШИДАМА. 1896. МОСКВА, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА
40. СИНИЙ ГОРШОК И ЛИМОН. 1897 (?). ЛЕНИНГРАД, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ.
41. ФРУКТЫ И КОФЕЙНИК. 1897 ИЛИ 1898. ЛЕНИНГРАД, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
42. СИНИЙ КУВШИН. 1899—1900 (?). МОСКВА, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА
43. ПОСУДА НА СТОЛЕ. 1900. ЛЕНИНГРАД, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
44. ЛЮКСЕМБУРГСКИЙ САД. 1901—1902. ЛЕНИНГРАД, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
45. БУЛОНСКИЙ ЛЕС. 1902. МОСКВА, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА
46. ВИД КОЛЛИУРА. 1905 ИЛИ 1906. ЛЕНИНГРАД, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
47. ДАМА НА ТЕРРАСЕ. 1906 (?). ЛЕНИНГРАД, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
48. ПОСУДА И ФРУКТЫ НА КРАСНО-ЧЕРНОМ ПЛАТКЕ. 1906 (?). ЛЕНИНГРАД, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
49. ОБНАЖЕННАЯ ЖЕНЩИНА. ЧЕРНОЕ С ЗОЛОТОМ. 1908. ЛЕНИНГРАД, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
50. ИГРА В ШАРЫ. 1908. ЛЕНИНГРАД, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
51. СТАТУЭТКА И ВАЗЫ НА ВОСТОЧНОМ КОВРЕ. 1908. МОСКВА, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА
52. БУКЕТ ЦВЕТОВ В БЕЛОЙ ВАЗЕ. 1909. МОСКВА, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА
53. ИСПАНКА С БУБНОМ. 1909. МОСКВА, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА

54. ТАНЕЦ. ОК. 1909. МОСКВА, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА
55. КОМПОЗИЦИЯ № 2 ОК. 1909. МОСКВА, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА
56. НИМФА И САТИР. 1909. ЛЕНИНГРАД, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
57. ФРУКТЫ И БРОНЗА. 1910. МОСКВА, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА
58. МУЗЫКА. 1910. ЛЕНИНГРАД, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
59. РАЗГОВОР. 1911. ЛЕНИНГРАД, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
60. МАСТЕРСКАЯ ХУДОЖНИКА. 1911. МОСКВА, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА
61. КРАСНЫЕ РЫБЫ. 1911. МОСКВА, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА
62. НАТЮРМОРТ С БАКЛАЖАНАМИ. 1911. ГРЕНОБЛЬ, МУЗЕЙ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ
63. ТАНЕЦ ВОКРУГ НАСТУРЦИЙ (НАСТУРЦИИ С ТАНЦЕМ). 1911. МОСКВА, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА
64. МАРОККАНКА (СТОЯЩАЯ ЗОРА). 1912. ЛЕНИНГРАД, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ
65. УГОЛОК МАСТЕРСКОЙ. 1912. МОСКВА, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА
66. ВИД ИЗ ОКНА. ТАНЖЕР. 1912. МОСКВА, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА
67. ЗОРА НА ТЕРРАСЕ. 1912. МОСКВА, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА
68. ВХОД В КАЗБУ. 1912. МОСКВА, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА
69. ПОРТРЕТ ГРЕТЫ ПРОЗОР. 1916
70. ГОЛУБЫЕ ГЛАЗА (СИННИЕ ГЛАЗА). 1935. БАЛТИМОРА, МУЗЕЙ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От издательства</i>	5
<i>В прошлое открывается дверь</i>	9
<i>Матисс, или величие</i>	11
<i>Авторская аннотация</i>	18
<i>Матисс-ан-Франс</i>	44
<i>Знаки</i>	101
<i>Вступление к лекции</i>	109
<i>Персонаж по имени Боль</i>	113
<i>Написано в 1969</i>	132
<i>Высокое грезенье, или Возвращение из Фуде</i>	138
<i>Тот день перед после</i>	176
<i>Похвальное слово Роскоши</i>	185
<i>Антология I</i>	196
<i>Список иллюстраций</i>	237

Луи Арагон
«АНРИ МАТИСС»
Том I

ИБ 2198

Художественный редактор В. А. Пузанков
Технический редактор Н. С. Андрианова
Корректоры Г. И. Иванова, И. М. Лебедева

Сдано в набор 24/IX 1976 г. Подписано в печать 16/XI 1977 г. Формат 72×94 1/16. Бумага мелованная 115 г. Услови. печ. л. 19,75. Уч.-изд. л. 18,78. Тираж 30 000 экз. Заказ № 451. Цена комплекта т. I, II с футляром 6 р. 70 к. Изд. № 19897.

Издательство «Прогресс» Государственного комитета Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 119021, Zubovskiy bulvar, 21.

Ленинградская фабрика офсетной печати № 1 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Советов Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197101, Ленинград, П-401, ул. Мира, 3.



—AyuAraoHihPinaMncc, PonaHi